

حَدِيثُ الشَّهِدِ

حجر الأساس لمدينة الثقافة والفنون :

له ، وأضاف آخرون أن منتجى السينما وكبار النجوم لم يكونوا في حاجة إلى ألوف تضاف إلى ألوفهم الراقدة في البنوك ، والضاربة في الفضاء على شكل عمارات ، إنما كان أولى بها فنانون المسرح والعاملون فيه .

وبين هذين التقيضين الكبيرين : زهو رجال السينما ، وانكسار رجال المسرح ، كانت تتحرك عوامل وانفعالات كثيرة . شعور غامض من الأدباء بأن نصيباً من جوائز وزارة الثقافة ينبغي أن تخصص لهم ، وأمل من رجال الفنون التشكيلية بأن تحييم الوزارة على إنشاء اتحاد عام لهم ، وأن تخصص جوائز كبيرة تقديراً لأعمالهم ، وأن تنفق على مجلة تنشر مقالات وبحوثاً توجّهية وتقديرية تربط بين أفكارهم ، وتساعدهم على التفاعل .

وفي وسط هذا الجو الحافل المشحون ، قام السيد وزير الثقافة فألقى خطاباً حوى مفاجأتين كبيرتين .

أما الأولى فهي إعلانه عن جوائز كبرى تخصص للمسرح والفنون التشكيلية ، والنقد المسرحي والفني والأدبي . وقد قوبلت هذه المفاجأة بكثير من التصفيق لأنها سدت على الفور نقصاً ، وأشاعت في النفوس الكسيرة أملاً ، ومنحتها القوة من جديد .

وقد رجبت أنا بصفة خاصة بتصريح الوزير في هذا الصدد لأنه أثبت لي من جديد أن هذه الوزارة القتية ، وزارة الثقافة ، شديدة الالتصاق بقلوب الناس وأفكارهم ، فهي سرعان ما تستجيب لمطالبهم وأمانهم ، وفي أحيان كثيرة — مثلما حدث في صدد قانون التفرغ وفي حالة الضريبة على الاسطوانات الموسيقية الثقافية — تسبق آماني الناس وأفكارهم .

كان أبرز المعالم الثقافية للشهر الماضي وضع حجر الأساس لمدينة الثقافة والفنون ، وقد أرساه نيابة عن السيد رئيس الجمهورية ، السيد وزير الثقافة والإرشاد للإقليم الجنوبي .

وقد امتاز الحفل البسيط الذي أقيم بهذه المناسبة بمزايا كثيرة ، لم يكن أهمها الجنيئات الأربعين ألفاً التي منحتها وزارة الثقافة جوائز للفائزين في حفل السينما ، إنما كان أبرز معالم هذا الحفل — في نظري — هو النشاط الفكري والفني الذي ساد من أوله لآخره . كان رجال السينما على اختلاف مناهجهم ،

واهتماماتهم ، في فرحة دافقة متوثبة . ولا عجب في هذا ، فهذه هي الدولة تكرم أعمالهم وتعطي بها ، وتنتج هذا الاحتفال وذلك التكرّم بالاعتراف للمادى بقيمة هذه الأعمال — أعني بتخصيص جوائز قيمتها أربعون ألفاً ، ترجمة لهذا التقدير إلى لغة الحساب والأرقام .

والمبلغ قد لا يكون كبيراً بالنسبة لأرباح السينما ، ولكنه في حفل الفنون عامة يعتبر كبيراً فعلاً . لقد سال له ألعاب الكثرين ممن يشتغلون بفنون أخرى وكان أكبر هؤلاء اهتماماً فنانون المسرح والعاملون فيه . لقد تمنى هؤلاء أن تكون لهم هم الآخرون جوائز تنشط التأليف والإخراج والنقد ، فجاءوا إلى الحفل وفي صدورهم شيء من الغيرة وشيء من الشعور بالانكسار . لقد أحس بعضهم أن الجنيئات الأربعين ألفاً كانت خليقة أن تحدث ثورة في حفل المسرح لو أنها رصدت

على الغاية ، ولم يبق لنا من عمل سوى أن نسوق المداخل إلى نقادنا ، وتربط على ظهورهم في حب وإعزاز .

وهذا القسم الثاني من الناس تعثره الدهشة ، بل تركبه جثته كلما قال أحد إن هناك بين النقاد فريقاً هداماً مغرضاً ، نخدم أهدافه هو أو أهداف من يعمل باسمهم ، ولا يرى قط إلى الصالح العام . إن هذه الدهشة ، مصطعة كانت أم تلقائية ، هي نفسها إحدى آفات النقد عندنا . فليس أخطر من أن نتظاهر بأنه لاخطر هناك ، وليس أقرب إلى التخريب من أن نعى عن الفساد ، بل نحتج على من يحاول فضح أمر المقسدين .

وليس من شك عند كل منتصف في أن نفرأ من الناس يعملون مودى إعلانات ومتجى مداخل ، أو شاتم لحساب أفراد أو جماعات من الناس ، يدفعون لهم أجوراً ونسباً من الأرباح في سبيل القيام بهذا العمل . هذه ظاهرة معروفة لا يجدى في سبيل إخفاؤها مجرد الإنكار أو اصطناع الدهشة . واللذين يسفطون فيقولون إن هؤلاء ليسوا نقاداً ، وأن من الخطأ الالتفات إليهم بهذا الوصف ، إنما يزيدون الأمر تعقيداً ، بدلا من أن يعينوا على حل المشكلة .

إن الأفراد والهيئات الذين يستخدمون هؤلاء الناس يشترطون أن يتظاهروا بأنهم نقاد . وبالفعل تظهر كتاباتهم على هذا الأساس ، وتعاليمهم الصحف ودور النشر بوصفهم نقاداً ، ويقع في حبالهم كثير من القراء . فهؤلاء المأجورون إذن هم من الناحية العملية نقاد ، ومن الواجب أن نقضهم أمرهم بوصفهم نقاداً أجراء هادمين ، أو بانين على غير أساس .

لكل هذا رجب المخلصون لقضية النقد والنقاد بكلمات الوزير القوية ، واعتبروها خدعة أخرى أسديت هذه القضية ، إلى جوار الجوائز التشجيعية .

ولا شك أن تخصيص الجوائز للمسرح والفنون التشكيلية والنقد بأنواعه سيساعد العاملين في هذه الحقول جميعاً على أن يفكروا ويقلبوا الفكر في فنونهم ، كما سيساعدهم على الخلق ، وعلى زيادة الوعى بهذه الفنون ، ويرى أساساً سليمة لكل من عملي الإبداع والنقد .

على أنني أود أن ألفت نظر الوزارة ، فيما يخص النقد ، إلى شيئين هامين . أولاً: أن النقد الجاد العميق الذى يستحق وحده جوائز الوزارة لا يمكن أن يظهر في الصحف والمجلات ، لأنها لا تعنى بنشره بحجج مختلفة ، كما أنه لا يظهر في المجلات الشهرية ، لندرة هذه المجلات وقلة إمكاناتها .

ولذا فمن الواجب أن تمنح جوائز النقد لأحسن البحوث بدلا من أحسن المقالات . وتستطيع الوزارة أن تعين ظاهرة أو عدة ظواهر فنية وأدبية تحب أن يتناولها النقد بالبحث والتحليل ، ثم تطلب إلى النقاد أن يتسابقوا في هذا البحث والتحليل على جوائز الوزارة . وتستطيع الوزارة بعد هذا أن تطيع البحوث الفائزة وتطرحها في السوق ، فتكون بهذا قد حققت مكسبين . الأول : تنشيط البحوث النقدية ، والثاني إثراء مكتبتنا العربية بمزيد من البحوث .

النقد البانى والنقد الهدام :

وكانت المفاجأة الثانية في خطاب الوزير حملته الشديدة المركزة على النقد الهدام ، ومطالبته بتقد جاد مفيد ، وهي حلة قوبلت بالترحيب من جميع الحاضرين .

والناس حين يذكر النقد ، ينقسمون عادة قسمين متنافرين : قسم ينكر أن هناك نقداً جيداً بهذا الاسم ، وإنما هي حملات شخصية مغرضة ، أو مقالات إعلامية تتخذ النقد شكلاً لها وستاراً . والقسم الثانى يرى أن ما لدينا من نقد قد قام بالغرض ، وأوفى

موسيقى للجميع :

الجمركية على الاسطوانات الثقافية ، أى الاسطوانات التى تحمل تسجيلات موسيقية رفيعة ، تعتبر جزءاً من ثقافة الناس فى حفل الموسيقى .

ووزارة الثقافة مشغولة الآن بالعمل على رفع هذه الرسوم عن كاهل مستهلكى هذه الاسطوانات ، مما يؤدى إلى انخفاض سعرها ، وازدياد تداولها . فإذا أضفنا إلى هذا الاسطوانات المخفضة الثمن التى تنوى الوزارة طرحها قريباً لأدركنا أن عملاً مباشراً بخير النتائج يوشك أن يتم فى سبيل توفير أسباب الثقافة الموسيقية للناس .

أقول هذا وأنا غير غافل عن حقيقة هامة ، هى أن إمكانيات وزارة الثقافة محدودة ، ولا يمكن أن تسمح لها ، فى الوقت الحالى — بإتاحة هذا اللون من الثقافة لعدد قليل من الناس . ولكن هذا لا يمنع قط من تسجيل هذه الظاهرة . إن الكثير مما تقوم به الوزارة الآن إن هو إلا بدايات لأشياء ينبغي أن تكون أكبر من هذا بكثير ، ولكنها — كما قلت دائماً — بدايات ثورية ، تؤذن بعهد خلاق جديد . ومن هنا يأتى احتفالى بها .

وعلى ذكر الرسوم الجمركية على وسائل الثقافة ، أحب أن أعرض على المسئولين فى وزارة الثقافة ، وعلى المفكرين عامة ، رغبة أبديت لى من عديد من الشباب الذين أتعامل معهم ، سواء فى الجامعة ، أو فى الندوات الثقافية والفنية التى أساهم فيها بين الحين والحين ، تلك الرغبة هى : الكتاب الجيد الرخيص الثمن .

كان آخر ما سمعت عن هذه الرغبة من أيام قليلة ، وفى غضون ندوة إذاعية عنوانها : « هل هذا جيل غير قارئ ؟ » . لقد شكى لى الشباب الذين ساهموا فى هذه الندوة من أنهم يفتقدون الكتاب العميق ، الجيد العرض ، الذى لا يرهق ميزانياتهم الصغيرة . وسألهم : وكيف السبيل إلى ذلك ؟ قالوا : معونة الدولة . أليست

بدأت تصل إلى القاهرة الاسطوانات التى طبعها وزارة الثقافة من أعمال المصنف العربى المرموق أبو بكر خيرت ، وغيره من موسيقيين ، والتى تنوى الوزارة أن تطرحها قريباً للتداول بأسعار مخفضة .

وجلست أستمع مع بعض الأصدقاء إلى السيمفونية رقم ٢ « الشعبية » لأبو بكر خيرت ، فلما انتهينا من سماعها ، سألت الأصدقاء عن الأسعار التى تنوى الوزارة أن تبيع بها أمثال هذه الأعمال الكبيرة

لست أدري ما الذى جعلنى أقول : « عشرة قروش أو خمسة عشر قرشاً للعمل الكامل » . بحثت عن أصل لهذا السعر فى ذاكرتى ، وأخذت أسأل نفسى ترى هل أنبأتى أحد من المسئولين بأن هذا هو السعر المحدد فعلاً ؟ ولكننى لم أجد دليلاً واحداً على أن هذا قد حدث . فانهتيت إلى أن رغبة متأصلة فى نفسى قد شقت طريقها إلى واعبى ، وفرضت نفسها على كحقيقة ! ولست أدري أين قرأت أن الحقائق تولد رغبات ثم تكبر .

على كل حال ، فقد لاحظت تهبلاً واضحاً على وجوه أصدقائى هذه الكلبة غير المقصودة التى ألفت بها إليهم ، وإن كنت لا أزال أعقد أن غا أصلاً .

فى رؤى أراها دائماً ليلادى ، أولاد وشباب من الجنسين يشيخ يضعون الكتاب إلى جوار الرغيف ، لأن كلاً منهما ضرورى ، وكلاً رخيص . ما أجمل أن يوضع إلى جوار الكتاب والرغيف الاسطوانة أيضاً ! ..

الرسوم الجمركية على الاسطوانات :

وعلى ذكر الاسطوانات الرخيصة السعر ، أشرت منذ قليل إلى عمل آخر تقوم به وزارة الثقافة فى هذا الصدد ، ولم أوضح طبيعة هذا العمل . إنه إلغاء الرسوم

هذه خدمة أخرى يقدمها البرنامج الثاني للجاهرين المستمعين ، وهي خدمة زادت أضعافاً بفضل الموجة القوية التي أعطيت للبرنامج أخيراً ، فمنحة قدرة على الوصول إلى ملايين المستمعين . وأصبح شعار : « الثقافة للملايين » ، حقيقة واقعة ، وليس مجرد أمنية طيبة .

وجدتني بعد انتهاء البرنامج ، أفكر في حقيقة جذبت انتباهي . لقد استمعت إلى بحث عن فن نجيب محفوظ ، من جهاز صغير جداً ، هو أحد أجهزة الترانزستور التي أخذت تنتشر في بلادنا ، والتي سيزداد انتشارها في المستقبل بعد أن بدأت مصانع الجمهورية تنتجها على نطاق شعبي .

إن هذه الأجهزة تستخدم الآن — أساساً — كوسيلة ترفيه . فبناتنا المراهقات وأولادنا المراهقون يسرون الآن وقد تدلت من أكتافهم راديوهم الترانزستور تردد الأغاني العاطفية .

ولكن وفقاً لسيجي . قريباً ، تستعمل فيه الأجهزة فيما هو أعمق وأكثر جدية . إذ ذاك يستمع ملايين الناس إلى مئات البرامج عن فن نجيب محفوظ ، وفن غيره من الكتاب الكبار والفتانين الذين ساهموا في إثراء أدبنا وفنوننا .

لني أعتقد أن المستقبل سيكون حافلاً بكل ما يرفع من شأن الإنسان ، ويزيد من ثقافته . والدلائل كلها تشير إلى أن اعتقادي هذا وطيء الأساس .

على الراعي

الدولة تعين سواد الناس على أن يأكلوا الرغيف رخيصةاً ، وفي سبيل هذا تتكلف ملايين الجنيهات في العام ؟ قلت نعم . خمسة أو لعلها ستة ملايين . قالوا : نحن نكتفي بنصف أو ربع مليون ، يتفق على ستين أو ثلاث ، لدعم نشر وتداول الكتاب الذي نريد .

فكرة معقولة ، كما ترى ، ومطلب غير عسير التحقيق !

الثقافة وراديو الترانزستور :

استمعت ، هنا في المصيف في بورسعيد ، إلى برنامج نقدي طريف قدمه البرنامج الثاني ، وتناول فيه بالبحث : « فن نجيب محفوظ » عن طريق أسئلة وأجوبة بين الكاتب والمذيع .

أعجبت كثيراً بالبرنامج ، رغم ما شابه من طول أفرط شيئاً ما ، ومن بعض تدخل من المذيع ، كان من الممكن الاستغناء عنه . وشاقني من البرنامج أنه مقال نقدي حى ، يمكن لغير المختصين بالنقد أو المهتمين به بصفة خاصة ، أن يستمعوا إليه بغير ملل .

لقد شاركني الاستماع إلى البرنامج بعض قريباتي ممن قرأن روايات نجيب محفوظ ، وأجبن أن يعرفن عنها شيئاً من فم المؤلف ومن آراء النقاد . وهؤلاء استمعوا إلى البرنامج حتى نهايته ، في انتباه تام ، وقاض انتباههن بعد نهايته فشملى أنا بأسئلة كثيرة عن نقاط لم تستوف في البرنامج .



عباس محمود العقاد ناقداً

بقلم الدكتور محمد ضرور

(٣)

والذي لاشك فيه أن الأستاذ العقاد إنما انساق إلى هذه النظرة المتحسنة لشعر الوجدان الذاتي بالدعوة التي قادها هو وزميله لتجديد الشعر العربي المعاصر ثم بانجماحه النفس في البحث الدائم عن خلجات النفس البشرية ومحاولة اكتشاف شخصيات الأدباء من خلال إنتاجهم الأدبي وذلك بالرغم مما في هذه النظرة من إسراف، فهناك ضروب من الشعر يخفى فيها الشاعر ويجب أن يخفى كالشعر الملحمي والشعر التمثيلي، بل إن الشعر الغنائي نفسه منه ما لا نعرف فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر بل نلتهمس عنها بعض اللمحات من نظراته إلى الأشياء والناس، ومن أسلوب عرضه عندما نحس أن هذا الشاعر أو ذاك - مثلاً - متفائل أو متشائم، وعاطفي انفعالي، أو متهمك ساخر. وأما الشعر الذي يتخذ الشاعر نفسه محوراً له فهو الشعر الرومانسي وحده، ومن المؤكد أن الأستاذ العقاد نفسه قد قال كثيراً من الشعر غير الشخصي الذي لا نعرف فيه على شخصيته بطريق مباشر، وكل ما نستطيع أن نستشفه منه هو الحالة النفسية التي صدر عنها أو فلسفة الحياة التي يريد أن يوحى لنا بها. ومن المعلوم أن شعراء الفن للفن وجماعة الرناسيين قد كان مصدر ثورتهم على الشعر الرومانسي هو الإفراط في «الأنا» التي طغت على شعرهم كله حتى أجهلت إلى مجرد وسيلة للتعبير عن هذه «الأنا» دون عناية كافية بالقلم الجمالية للشعر مما دعا أصحاب الفن للفن إلى القول بأن الشعر لا ينبغي

فرغنا في المقالين السابقين عن الأستاذ عباس محمود العقاد من فلسفته العامة في الحياة وارتباطها الوثيق بأرائه في الأدب والنقد، كما فرغنا من خصوصته مع المدرسة التقليدية وعلى رأسها أحمد شوقي، وبقي أن ننظر في آرائه العامة في الشعر ونقده، وفي الدراسة الأدبية وهدفها ومنهجها، ثم في السيرة ومنهجها في كتابتها.

● نظرية الشعر

والنظرية العامة التي يلوح أن الأستاذ العقاد قد تحمس لها، هو وزميله شكرى والمازني رؤاد دعوة التجديد في الشعر المعاصر هي النظرية التي تطالب بأن يكون الشعر تعبيراً عن وجدان الشاعر وحياته الباطنية أى صورة لنفسه، فهو يقول في مقدمة كتابه «ابن الرومي - حياته من شعره» عن الطبيعة الفنية أن «تمامها إنما يتحقق بأن تكون حياة الشاعر وفيه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الخي عن الإنسان الناطق، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يخفى فيها ذكر الأماكن والأشياء ولا يخفى فيها ذكر الحاجة ولا حاجة ما تتألف منه حياة الإنسان».

وهو يبلغ هذا الرأي أقصاه عندما يقول في مقال له بمجموعة «ساعات بين الكتب» إنه إذا لم تعرف حياة الشاعر من ديوانه فما هو بشاعر، ولو كان له عشرات الدواوين.

« بين الشعراء من يطربك متغزلاً أو يهيجك واصفاً أو من يشجوك شاكياً أو رائيماً ، أو من تستمع له فتطلو لك نغمته في بعض مذاهبه ، ولكذك لا تلقى عنده مستعماً في غير الباب الذي تستحس منه هؤلاء الشعراء . تستريح النفس إليهم في حالة من حالاتها وتتسل بهم في بعض نوباتها غير أنها لا تشعر بحظوة فهم حين تستص إليهم وهي على حق فيما تراء فإن الشاعر الذي لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموصلة إلى ليس فيها غير وتر فرد فهي تنطق بصوت واحد من أصوات تلك الحياة ولكنها لا تتسع لتقبل روايتها الكبرى بأصواتها المتنوعة وأصدائها المختلفة المتجاوبة »

ونحن لا نريد أن نناقض هذا الرأي إلا بآراء العقاد الأخرى نفسها فنسأل كيف يمكن أن ينطق الشاعر بكافة النغمات المتناقضة المتضادة ، بل لنقل المتناغمة المتجاوبة أو المتكاملة مادام العقاد نفسه يطالب الشاعر بأن يكون شعره صورة لنفسه . والغالب أن تكون النفس ذات ألون خاص واتجاه معين ، ومطالبها بأن تجمع بين الاتجاهات والألوان والنغمات كافة ، مطالبة بما لها ليس فيها . وهذا يناقض نظرية العقاد العامة كما يناقض ما نستطيع أن نستخلصه من الآداب كافة وإلا لجاز أن ننسك لشعر الرومانسيين مثلاً لأنهم لم يصدروا في كل شعرهم إلا عن حالة نفسية محددة لاتعدد فيها ، ولم يعزفوا إلا على وتر واحد ، بل إن وتر كل فرد منهم يختلف عن وتر الآخر ، وفي هذا تكن أصالته القليلة . ونحن نقرا دواوين عدد من كبار شعرائنا المعاصرين فيخيل إلينا أحياناً كثيرة أننا لم نقرأ غير قصيدة واحدة متنوعة . فدواوين « ناجي » مثلاً تكاد تكون قصيدة غرام متصلة . ودواوين « الشابي » يكاد يكون ثورة نفسية متلاحقة الانفجار . ودواوين علي محمود طه تكاد تكون فرحة مستمرة بالحياة . ودواوين شكري تكاد تكون تأملات متصلة واستبطاناً مستمراً لذاته . ومن المؤكد أننا لا نستطيع أن ننكر العظيمة على كل هؤلاء الشعراء لجرد أنهم لم يعزفوا على كافة النغمات . وهنا تلتقي برأى العقاد الأول المتمشى مع نظرتة العامة للشعر .

أن ينحط إلى مستوى الوسيلة مهما شرفت ، بل يجب أن يعتبر غاية في ذاته ، أي أن يكون خلقاً للقيم الجمالية قبل كل شيء ، حتى ذهبوا إلى حد القول بأن اللغة ليست وسيلة في الشعر ، بل إنها كحجر الرخام الذي ينحت منه الشاعر صورته على نحو ما ينحت المثقال تماثيله من الرخام .

ولكن مثل هذه النظرية كان من السهل أن تستغل أقوى استغلال ضد شاعر كبير كأحمد شوقي الذي يصعب أن نستخلص من شعره الوفر صورة نفسية متكاملة لشخصه ، وربما كان ذلك لأن شوقي لم يكن يقول الشعر للتنفيس عن نفسه بقدر ما كان يقوله لاكتساب الحظوة الملكية حيناً والشهرة الشعبية العربية حيناً آخر . وقد عاب العقاد عليه كل ذلك كما أوضحنا في المقال السابق عند حديثنا عن الخصومة بينهما .

● مجال الشعر

وتأسيساً على هذه النظرية العامة كان من الضروري أن يطالب العقاد كل شاعر بأن يصدر في طبعه ، وألا يحاول القول فيها يتعارض مع هذا الطبع حتى يأتي شعره صورة لروحه وهذه النتيجة المنطقية نستطيع أن نطالعها في مقدمة كتاب « ابن الرومي » حيث يقول :

« ان مزاجا الشعر كثيرة تنفرق بين الشعراء ويتفرق الإحجاب بها بين القراء ، وقد يحرم الشاعر إحداها أو أكثرها ، وهو بعد شاعر لا يخبر عليه لأنه يحسن تحطاً من الشعر يقم به الشاعرية كالجبال في الحسان يروقنا في كل وجه بلون وسمة وهو في جميع اليوم رائق جميل ، وكالمحبة الواحدة من ملاحس الجبال تحلو في هذا الوجه وتحلو في ذلك ، ولا تشابه بينهما في غير الخلوة : ففي الميول ألف حين جميلة لا تشبه الواحدة أعينها ، ولا تنفق اللذان منها في معاني النظرات وبهاس الصفات وليس هناك إلا مجال واحد عند الكلام على جوهر الجبال » .

وهذا حق ومتسق مع نظرة العقاد العامة للشعر ، ولكنها لسوء الحظ . لا نلبث أن نطالع له آراء أخرى مناقضة لهذا الرأي تمام المناقضة مثل قوله في « حد الشاعر العظيم » من مقال له عن المتنبي في مجموعة « مطالعات في الكتب والحياة » :

● موضوعات الشعر

ولكننا عندما ننظر في مجالات الشعر وموضوعاته التي طرقتها العقاد نفسه في ديوانه العديدة نحيل إلى الاعتقاد بأن العقاد قد أثر لنفسه الضرب على سائر النغمت ، فله الشعر الفلسفي والشعر العاطفي وشعر المناسبات التقليدية ، بل ونراه يحاول أن يكتشف موضوعات جديدة للشعر على نحو ما فعل في ديوانه « عابر سبيل » حيث نجد أن في الحياة العادية وفي الشوارع والخوانيت أشياء كثيرة تصلح لأن تكون مادة للشعر مثل : الفواكه المكسدة في الخوانيت - أو القروء الحبيسة في حديقة الحيوان . وقد نظم هذا الديوان كله في هذه الأشياء وأشباهاها .

وإنه وإن يكن هناك خلاف شديد بين الشعراء والنقاد حول موضوعات الشعر وما يصلح منها ، ولا يصلح لأن يكون مادة لهذا الفن الجميل ، إلا أن هناك مع ذلك إجماعاً على أن النظم في موضوع قريب أو نافة بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعراً أى فناً جليلاً إلا إذا استطاع الشاعر أن يصفى الجبال على ما يصفى أو أن ينتزعه منه حتى تهتز له النفس أو تطمئن حاسة الجبال . وذلك إما بفضل الصور الشعرية التي يبتحنها الشاعر من اللغة عند وصفه لشيء نافة ، وإما بفضل المشاعر الجميلة الخيرة التي يضيفها الشاعر على الشيء القبيح أو المؤلم ، أى بفضل المشاركة الوجدانية التي تجمع بين الشاعر وبين ما يصف .

ووصف الأشياء العادية التي تبدو نافة لم يبتكرها الأستاذ العقاد في الشعر العربي ، وأكبر الظن أن ابن الرومي هو الذي وجهه هذه الوجهة ، وبخاصة إذا ذكرنا أن ابن الرومي كان من الشعراء المفضلين الذين تناوهم العقاد ، كما تناوهم زميله المازني بالدراسة والنقد . ولابن الرومي في شعر المشاهدات اليومية العادية - أى شعر عابر السبيل - مقطوعات فنية رائعة مثل وصفه للخباز وغيره ، ولكن العقاد لا يستطيع

أن يتنهل عندما يصف ليلخلق شيئاً من لا شيء ، وينحت الصور الجميلة من الحركات النافهة ، كما يفعل ابن الرومي ، بل نراه يفر من موضوع وصفه إلى التذاعى ، وهو تذاعى لا يسوقه الخيال الشعري ولا الفيض العاطفي بل يسوقه الفكر ، والعقاد بطبيعته رجل فكر قبل كل شيء ، وكثيراً ما يأتي تذاعياً متمسكاً مجتنباً قد يدل على براعة ، ولكنه لا يدل على شاعرية مصورة أو عطف إنساني عتيق على نحو ما أوضحنا في الجزء الأول من كتابنا « الشعر المصري بعد شوقي » . والحديث عن الشارع والزقاق والقرية استطاع الاشتراكيون والواقعيون أن يخلقوا منه شعراً وأدباً رائعاً في كثير من الحالات . ولكن العقاد في « عابر سبيل » قد أثر أن يتحدث عن الأشياء والحيوانات عن أن يتحدث عن الناس وحياتهم ، وما كان له أن يصدر عن تلك الزعرة التي يعادها

في حنف ومن الذين أنه يغير مثل هذه الفلسفة الحانية على الناس العاديين وكفاحهم الشاق في الحياة ، من الممكن أن تؤدي مثل هذه الزعرة في شعرنا العربي إلى الانتكاس نحو الموهة التي كان قد وصل إليها قبل البارودي عندما انتهى الأمر به إلى معالجة التوافه مثل : وصف القلم أو الخبيرة أو هدية عنب أو ما شاكل ذلك من موضوعات كان الشعراء يفتعلون فيها الشعر ويتسابقون في إظهار المهارة التفضلية أو توليدات الخيال دون أن يخفهم إلى قول الشعر حافر إنساني قوى أو عاطفة حانية أو خيال خلاق في غير تصنع أو اجتلاب .

وكما حاول العقاد أن يقول الشعر على لسان « عابر سبيل » فإنه أراد أيضاً أن يوجه الشعر والشعراء وجهة جديدة يقول إنها الوجهة الغلبة الواجبة ، وهي وجهة التغي بالكروان بدل اللبل الذي يؤكد الأستاذ العقاد أنه لم يسمعه ولا رآه قط في بلادنا ولا يعتبره

ما فعل الشاعر اليدوي محمد عبد المطلب بل الشاعر الحضري على الجارم ، فبادر الأستاذ العقاد وجماعته بتصحيح هذا الفهم الخطأ ، مؤكداً بحق أن التجديد المطلوب لا يتحقق باختيار موضوع جديد بل يتحقق بالمضمون الجديد أى بالخواطر والأحاسيس والتأملات الأصلية المبتكرة التابعة من ذات النفس العصرية بثقافتها وفلسفتها وطرائق انفعالها بالحياة ، فقال العقاد عن « العصرية في الشعر » :

« إن وصف العائرة لا يلم من روح عصرية إلا كما يلم وصف قطار من الجبال دخل مدينة لوندرة أو باريس على جارية الشاعر الإنجليزي أو الفرنسي فإذا مثل الطائرة بدوى قادم من جوف الصحراء فليس يستخرج أحد من ذلك أنه حديث اللعن مفق النفس إذ ليس المحل في معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاعتراعات العصرية ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر » .

بل لقد صحح العقاد أيضاً بعض المقاييس القديمة ، أو على الأصح ناصر من القدماء من يستحق المناصرة في ضوء ثقافتنا العصرية الواسعة .

قارن قتيبة في كتابه « عن الشعر والشعراء » نراه يقسم الشعر إلى أنواع منها ما حسن لفظه وحسن معناه ، ومنها ما فسد أحدهما ، ونراه في الحديث عن المعنى يتطلب في كل بيت أو أبيات من الشعر معنى عقلياً أو حكمة أخلاقية . وعلى هذا الأساس يعيب بعض الشعر الرائع بدعوى غلوه من المعنى مثل قول كثير في وصف عودة الحجيج :

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على حذب المطايا رحالنا
ولم ينظر الغادى الذى هو رائع

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطفى الأباطح

نقنعا قلوباً بالأحاديث واشتقت
بذلك قلوب منصفجات قرائح

ولم نخش ريب الدهر في كل حالة
ولا راعنا منه سنيح وبارح

من طيور يثنتا الطبيعية ، ويثم شعراءنا بتدريج اسمه بالباطل نقلاً عن الشعراء الغربيين . ولست من علماء الحيوان والطيور لأفصل في زعم الأستاذ العقاد ، ولكنني أعلم أن أهل في الريف يسمون طائراً صغيراً يزرق على الأشجار باسم « البلبل » . ولقد حدث في أجازتي القصيرة الأخيرة بالريف أن جاءني أطفال صاخبين بأنهم قد اصطادوا ببندقية الرش بلبلًا أروني إياه ، فإذا به يشبه العصفور إلا أنه أخف منه جسمًا وأطول ذنبًا ومتقارًا . وما أحسب أن الشعراء يعتبرون من الضالين إذا كانوا قد جاروا أهل قريتنا وأطفالنا في الحديث عن البلبل وزرقته . ولكننا مع ذلك قد ظفرنا من الأستاذ العقاد بديوان قائم بذاته خصص معظمه لتغريد الكروان وإيماءاته وسماه « هدية الكروان » ، وإن كنت اعتبر القصيدة الأولى التي كتبها الأستاذ العقاد عن الكروان ونشرها في الجزء الأول من ديوانه لا تزال خير ما قال يوحى من الكروان . وأن ما قاله بعد ذلك فيه . وبعد أن اعتبر هذا الموضوع كشفًا جديدًا لا ينتمى إلى المستوى هذه القصيدة التلقائية الأولى التي مطلعها :

هل يسمعون سوى صدى الكروان

صوتًا يرفرف في المزيج الثاني

يحدو الكواكب وهو أخفى موضعاً

من نانغ في غمرة النسيان

● الشعر والمضمون

ومع ذلك فمن رأينا أن الأستاذ العقاد قد كان أكثر توفيقاً ، وأسدّ توجيهاً في حديثه عن مضمون الشعر ، أكثر من حديثه عن موضوعات الشعر ومجالاته فهو قد صحح بلا ريب تصحيحاً سليماً ما فهمه بعض الأدباء والشعراء التقليديين من دعوته هو وزميله إلى التجديد ؛ إذ ظن بعضهم أن التجديد يتحقق بالحديث مثلاً عن القطار أو العائرة بدلاً من الناقه على نحو

الخيال وتلمها البديهة، فإذا أنت من الأبيات الخمسة في واد يروج بالشاهد ويتتابع بدواي الشعور . وفي ذلك على ما ترى شيء غير النقط السبل الذي يجب قوم من النقاد أنه كل ما في هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب .

ويستفاد من هذا التعليق وأمثاله أو على الأصح يبنى عليه أن اللغة ووسائل تصويرها تعتبر عنصراً أساسياً في الشعر قد لا يقل أهمية عن المضمون الفكري أو العاطفي ومع ذلك نرى العقاد وبخاصة في مجال الجدل النقدي يتنكر أحياناً للغة وأهيتها تنكراً تاماً وذلك على نحو ما فعل عند حديثه عن الشاعر اليلوي محمد عبد المطلب في كتابه « شعراء مصر ويثاتهم في الجيل الماضي » حيث يقول في معرض حجة عبد المطلب وبدرسته التي كانت تعني باللغة عناية بالغة:

« وفي عن الشرح أن اللغة ليست هي الشعر وأن الشعر ليس هو اللغة وأن الإنسان لم ينظر إلا للباغت التي من أجله صور أو صنع أمثالي أو غير أو وضع الألفاظ ، فالبابت موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والأحجار وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها لميوز والأشباع والخواطر حسب اختلاف المذاهب والملكات فإذا وجدت الفصولة البديهة وجدت أدلة الشعر الصغير وبقي أن نبشع عن الشاعرية والحواليج والأحاسيس التي يبرهنها الشاعر . وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يبرهن عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يبرهن عنه بغير اللغات . »

ولقد يقر بعض النقاد الأستاذ العقاد في نقده لإسراف عبد المطلب اللغوي وبحشه عن الغريب المهجور من الألفاظ ، ولكنني لأحسب ناقداً واحداً يقره على إهمال اللغة أو التنكر لأهميتها ، أو ادعاء الشاعرية لجرد وجود الباعث أو تلجج الخواطر والأحاسيس في نفس إنسان . فهذه الخواطر والأحاسيس لا يمكن أن تصبح شعراً ذا قيم بجالية إلا إذا نجح الشاعر في أن يصورها بوساطة اللغة وبأسلوبه الخاص التصوير المعبر الموحى .

ومما لا شك فيه أن هذه النظرة قد كانت الأساس الذي اعتمد عليه جماعة الديوان عندما اتخذوا إمكان ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى دون أن يفقد شيئاً من جلاله — اتخذوا ذلك مقياساً للحكم على جمال

وجاء عبد القاهر الجرجاني الناقد الفصل صاحب « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » فصيح هذا الفهم الخاطي لابن قتيبة ، ودافع عن هذه الأبيات الجميلة أروع دفاع مظهر ما فيها من براعة التصوير ، مؤكداً أن الشعر قد انحدر مما يسميه ابن قتيبة بالمعنى ، ومع ذلك يبلغ الذروة في الشاعرية بقوة تصويره كما هو الحال في هذه الأبيات .

ثم جاء الأستاذ العقاد فكتب في صحيفة البلاغ سنة ١٩٢٥ مقالين مدروسين بعنوان « في الأساليب » ونشرهما بعد ذلك في مجموعة « مراجعات في الآداب والفنون » . وفي إحداهما يورد أبيات كثيرة ، وأخرى للعتابي في وداع جارية ثم يعلق على المقطوعتين بقوله :

« والمقطوعتان ولا ريب من أعذب الشعر وأسله وما كذلك خلق ما تميد النقاد أن يسو بالمعاني في الشعر ولكننا لا نقول مع القائلين إنها طلاقة لفظية ليس إلا ولنا حسب التفصيل في استصنائها الحروف والكلمات كما يحسبون فإن في الشعر شيئاً غير الألفاظ والمباني الذاتية وهو الصور الخيالية وما تتطوى عليه من هياكل الشعور . وأبيات هاتين القطعتين حافلة بالصور التي تتوارد على الخيال كما تتوارد المنظر لمن في الصور المتحركة فيكاد التارى ينسى ألفتها ويغفلها ويغفل ينشدها بما يستشف فيها من الأعيولة المتلاحقة وما يصحبها من الخواطر الحية المتساقطة ، ولو أن أبيات كثيرة نقلت إلى القوسه ثلاث فرأى من الشريط المنصور لا يملؤه أضواءها من قصائد المعاني وقصص الوقائع لأنها تنقل لك صور الجميع غادين راغبين يجمعون متاعهم ويشدون رواحهم ويحشون الشوق إلى أوطانهم يذ أن قضوا فريضتهم التي فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم ، ثم تنقل لك صورة البطاح تملو فيها أصدقاء الإبل وتسفل وتتساب أحياناً كما تتساب الأسماك كربة بعد كربة وطوباً بعد فوج . ثم تنقل إليك في المنظر نفس صورة الركبان أقبل بعضهم على بعض جياحات يتجاذبون أطرافاً من الحديث ويتقارصون آفاقاً من الروايات والأخبار ، ويذهبون في ذلك كل مذهب تلم به الأذهان في حشد كثير يختلف الأوطان والأعمار متباين التجارب والأطوار ثم تنقل إليك صورة القائل وما في نفسه من الشجن والوقوة ، وما يحركه من ذلك إلى التسل بالحدث والياد بفار الناس ، ولا تفوتك من تلك الصورة قصة كاملة تنبشك عنها « القلوب المنضجيات القرائع » وتدل عليها رائحة السآمة التي تنسم عليك من قوله « وسبح بالأركان من هو مانع » . . . كأنما تصيح الأركان لم يكن هه الذي يعنيه من تلك الرسله وكأنه كان يتوصل به إلى مأرب يشغله عن الأركان وين يحسبها من الماسحين وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواسي شتى يضفيها



أخرى ، والدعوة إلى قيم جديدة بدلا من القيم القديمة البالية ، كما أن هذه الظروف هي التي وجهته نحو النقد التطبيقي أى نقد القضاة الشعرية لشوقي وغيره نقداً تفصيلياً دون عناية كبيرة بفلسفة الأدب عامة والشعر خاصة ونظرياته ومذاهبه ومصادره وأهدافه على نحو ما أوضحنا في مقالنا عن ميخائيل نعيمة بهذه السلسلة حيث تحدثنا عن المقاييس النظرية العامة التي أراد نعيمة أن تخضع لها الأدب وهي مقاييس استمدتها من الحاجات الإنسانية التي يجب أن يشبعها ذلك الأدب كحاجتنا إلى التعبير عن ذاتنا وحاجتنا إلى الموسيقى ، وحاجتنا إلى الجمال ، وحاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة . وإن يكن من الواضح أيضاً أن نقد العقاد التطبيقي قد صدر طبعاً عن آراء ونظريات عامة في الأدب عامة والشعر خاصة ، ولكنها نظريات وآراء نستطيع نحن أن نستخلصها من تطبيقه ولكنه لم يجمع أشتاتها ولم يفصل أصولها العامة ، وهذا هو ما حاولناه عندما تحدثنا في مقالنا الأول عنه عن فلسفته العامة في الحياة ، وأرجعناها إلى إيمانه العميق بالفردية والحرية ، وربطنا بين هذه الفلسفة العامة وفلسفته الأدبية .

وأما الدراسة الأدبية فتختلف عند العقاد اختلافاً كبيراً عن النقد الأدبي ، فاهتمامه فيها ينصب أولاً

الشعر أو عدمه . وإذا كان المازني هو الذي تحدثت عن هذا المقياس ودافع عنه فإن الشيخ محمد خليفة التونسي مريد العقاد وجامع كتاب « فصول من النقد عند العقاد » يؤكد لنا في هامش خطير كتبه في ص ٢٩٦ من هذا الكتاب أن المازني قد أخذ هذا المقياس عن العقاد مستديلاً على ذلك بالفقرة السابقة التي يؤكد فيها العقاد أن الشعر ملكة إنسانية لا لغوية لا يترتب على ذلك من أن الشعر الجيد يظل جيداً في كل لغة لأن جوهره إنما تأتي من باعته وما يتضمنه من خواطر وأحاسيس . ويكفينا في الرد على هذا الرأي أن نحيل إلى ما سبق أن أوضحناه من عبور الخصومة التي قامت بين الرومانسيين وأصحاب نظرية الفن للفن ثم الرمزيين ، وبخاصة إذا ذكرنا أن رائد الفن للفن في فرنسا نفسها قد كان « تيوفيل جوتييه » الذي ابتدأ حياته رومانسياً متعصباً واقتل في سبيل الرومانسية في الليلة الأولى لعرضه مسرحية هرناني الرومانسية ليقبكون ميجور . وذكرنا كذلك أن الرمزيين كانوا يعتقدون أن الشعر موسيقى لغوية قبل كل شيء . ومن الواضح أن الشاعر الذي لا يعرف كيف يستخرج من اللغة موسيقاها لن تغني عند الرمزيين وغيرهم بواعثه وخواطره وأحاسيسه .

● منهج الدراسة الأدبية

لقد رأينا حتى الآن العقاد ناقداً فرأيناه يحرص على التقييم والتوجيه أكثر من حرصه على التفسير والتعليل ، وقد يكون في هذا الاتجاه ما يتماشى مع طبيعة النقد الأدبي ويميزه عما نسميه بالدراسة الأدبية ، ولكنه مما لا شك فيه أن الظروف التي تولى فيها العقاد مهمة النقد الأدبي ، قد ساعدت على دفعه نحو هذه الوجهة . فهو في الواقع لم يكن ينقد فحسب بل كان يخوض معارك ويرفع رايات ، ويدعو دعوة جديدة . ومن هنا كان حرصه على التقييم أى على الحكم على الإنتاج الأدبي في ذاته بالجودة أو الرداءة ، وتفضيل قيم على

هذا ولقد أثار صديقنا الشامي الأستاذ ساي الدروبي في جريدة الشعب مشكلة التعليل في الأدب وأخذ يقارن بين منهج الدكتور طه حسين في هذا التعليل ومنهج الأستاذ العقاد فقال: إن منهج الدكتور طه حسين هو المنهج الاجتماعي منهج مدرسة الاجتماع الفرنسية وأعلامها من أمثال ، دوركيم - وليش بربل وغيرها ، على حين أن منهج العقاد هو المنهج النفسي الذي يفضله الأستاذ الدروبي ويريد أن يستمر فيه على ضوء نظريات علم النفس الفردي وعلم الطبائع الجديدة وبالفعل نشر في الجريدة نفسها دراستين على أساس هذا المنهج عن أبي نواس الذي يبلور شخصيته الإنسانية والشعرية في طابعه العصبي القلق المتمرد المتحدى ، والأخرى عن أبي العلاء المعري وطبعه العاطفي .

والحقيقة أن مناهج نقدنا وتعليلنا الأدبي في هضمتنا الحديثة أصعب بكثير من التخطيط الذي حاول أن يرسمه الأستاذ الدروبي . ومنابع مناهجنا في النقد والتعليل أغزر بكثير من مدرسة الاجتماع الفرنسية ومدرسة علم النفس . وقد ثارت حول هذه المناهج مناقشات ضافية بلغت في بعض الأحيان حدَّ العنف ، ونشرت هذه المناقشات في كتب . وكنا نود أن لو وضع صديقنا الدروبي مجال اطلاعه على نقدنا المعاصر قبل أن يخطط له .

ومنهج طه حسين في الدراسة الأدبية ليس منهج مدرسة الاجتماع الفرنسية بل هو أقدم منها لأنه يرجع إلى مذهب «تن» وهو المذهب الذي فصل أصوله هذا الناقد الفرنسي الكبير في المقدمة الضخمة التي كتبها لمؤلفه الكبير عن «تاريخ الأدب الإنجليزي» وزعم فيها أن في استطاعة المؤرخ أن يفسر آداب الشعوب وأدب الأفراد على ضوء الجنس أو العنصر والبيئة والعصر ، وهذه العناصر الثلاثة حاول أن يفسر اختلاف الأدب الإنجليزي مثلاً عن غيره من

وقبل كل شيء على التعليل والتفسير أكثر من انصبابه على التقييم والنظر في القيم الجمالية ، وإن كنا نلاحظ أنه قد اختار لدراساته الأدبية دائماً الشعراء الذين تنطبق عليهم فلسفته الأدبية العامة المتصلة بفلسفته في الحياة ، فزاه يختار من بين شعراء العرب القدماء أبا نواس الحسن بن هانئ والمنني وأبا العلاء المعري وابن الرومي ، وأربعتهم شعراء ذوو أصالة فردية تتضح شخصياتهم في شعرهم وليسوا من العارفين في عمود الشعر العربي وقبائله التقليدية .

والدراسة الأدبية تقوم في جامعات العالم على منهج علمي يجمع بين التاريخ والتفسير والنقد ، وهو منهج يمكن أن يختلف فيه أساتذة الأدب وفقاً للأهمية النسبية التي يعطيها كل منهم لأحد هذه العناصر فيقول أحدهم الأهمية الأولى لتاريخ أو للتفسير أو للنقد . كما أن كلاً من هذه العناصر يمكن أن يختلف فيه وجهات النظر ، فيصعب أساتذته اهتمام على تاريخ العصر والبيئة على حين يصب آخر هذا الاهتمام على تاريخ حياة الأديب الشخصية ، كما أن التفسير قد يكون اجتماعياً وقد يكون نفسياً ، والنقد قد يكون ذاتياً تأثرياً أو قاعدياً موضوعياً كما قد يكون جالياً أو ابدولوجياً .

...

والواقع أن منهج الدراسة الأدبية لم يتطور بعد في بلادنا العربية ولا رسمت له خطط ومذاهب ، وما من شك في أن جامعاتنا تعتبر مختلفة في دراسة المناهج والتأليف فيها بوجه عام ، مع أن الاتجاه الجديدة المثمرة لا يمكن أن تقوم في كافة العلوم إلا على أساس المناهج السليمة حتى ليخجل إلينا اليوم أن أهم ما نفتقر إليه في حياتنا كلها هو المناهج السليمة في العلم والعمل على السواء ، ولذلك نرانا نغبط عند ما نرى أديباً كبيراً كالعقاد يحاول خارج الجامعة أن يكون له منهج متميز في الدراسة الأدبية وهو المنهج النفسي .

نادرة بين قصص الواقع أو الخيال ولكنها إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآة صادقة ووجدنا في المرأة صورة ناطقة لا تظهر لها قبحا نعلم من دولابن الشعراء وتلك مزجة تستحق من أهلها أن يكتب فيها كتاب »

ومع ذلك فلننا نظم العقاد-أيضاً إذا قلنا إنه يميل التاريخ فهو يخصص الفصل الأول من كتابه عن ابن الرومي لدراسة عصره أى القرن الثالث للهجرة وحالة الحكومة والساسة ونظام الإقطاع والحالة الاجتماعية والفكرية والشعر والدين والأخلاق في ذلك العصر كما نراه يكتب بعد ذلك كتاباً بأكمله باسم « شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي » وبهم ، بإظهار أهمية البيئة في دراسة هؤلاء الشعراء في مقدمة هذا الكتاب حيث يقول :

« أثر البيئة في شعرنا الذين ظهروا منذ عهد إسحاق وقبر الجبل حاضراً هو موضوع هذه النقائلات ، ومعركة البيئة ضرورية في نقد كل شعر ، في كل أمة في كل جيل ، ولكنها ألزمت في مصر على الخصوص ، وفي ذلك في جيلنا الماضي على الأخص لأن مصر قد شتمت بسببها - من حسن إلى نهايته - على بيئات غشقات لا تجمع بينها حمة من حمة الجبلية غير اللغة العربية التي كانت لغة الكاتبين والقائمين جميعاً - وهي - حتى في هذه الأمانة - لم تكن هل نسق واحد ولا مرتبة واحدة لاختلاف دراسة الشعر في أمتها وطوائفها بل لا اعتدلت لوع اصطنع بين من شاعروا على يدروس تلهية ومن شاعروا على الدروس المصرية واختلفوا بين هؤلاء جميعاً وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذلك . فالبيئة الإنجليزية أو البيئة الفرنسية في العصر الحاضر واحدة من حيث اللغة والثقافة أو تكاد تكون واحدة في جميع المدارس وجميع الأعمار لا اختلاف فيها بين أدبين متفكرين إلا كما يكون الاختلاف بين المهتمس والطبيب أو بين الرياضي والمشرع ولا كما يكون الاختلاف بين الأرملة والفلكات والمربى النفسية ، ولكن هؤلاء جميعاً يعيشون في مرحلة واحدة من مراحل الثقافة وفي جو واحد من أسرار الأدب والمعرفة العامة . وأما في مصر « الجبل الماضي » فقد كان من أدبائها من درس في باريس وشاع من شاع أهل الاجتاعة وبهم من درس في الجامع الأزهر وشاع في قرية من قرى الصعيد وكان منهم من شب وحمور القصيدة وبهم من شب في قبيلة يادية كاتفيان إلى كانت تجاور المدائن في صدر الإسلام ، وكان منهم من اطلع على أرقب الأساليب العربية . وبهم من كانت لغته في نظمها لغة الأندلس الحديثة الليبية لا تزيد عليها إلا قواعد الإهراء ... الخ »

وما نظن أن طه حسين قد قال عن البيئة وأثرها في الأدب والأدباء ، أو درس بيئة أبي العلاء أكثر مما



الآداب العالمية كما يفسر اختلاف نفس الأدب في عصر عن عصر وفي بيئة عن أخرى ، وبالمثل يفسر اختلاف أديب عن آخر . وإذا كان طه حسين قد استخدم هذا المنهج في رسالته عن « ذكرى أبي العلاء المعري » فمن المؤكد أنه صدر في ذلك عن « قن » لا عن « دوركيم » أو « ليفي بريل » اللذين لا نعرف لهما أو لغيرهما من علماء الاجتماع القليل قولاً في مناهج الدراسة الأدبية وهم لا يعنون بالأدب إلا ككرة للمجتمع ، ويفسرون الحياة الاجتماعية حسبتين بالأدب لا مستعينين بالحياة الاجتماعية .

والمنهج النفسي الذي يستعمله الأستاذ العقاد في دراسته لأبي نواس وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء عندما يحرص قبل كل شيء على أن يستخلص صورة نفسية هؤلاء الشعراء من شعرهم دون حرص شديد على دراسة القيم الجاهلية لهذا الشعر أو الحكم على صلته بالحياة وتعبيره عن قيم عصره وجنسه وبيئته تخيل إلينا أن الأستاذ الدروبي قد ظلم العقاد عندما قال : إنه قد اصطنع المنهج النفسي . فالعقاد إنما صدر ، كما سبق أن أوضحنا ، عن فلسفة عامة في الحياة هي الفلسفة المولعة بالأصالة الفردية وبالشخصية المتميزة ، فهو يقول مثلاً في مقدمة كتابه عن ابن الرومي - حياته من شعره - « هذه ترجمة تقيست بترجمة لأن الترجمة يطلب أن تكون تصفية ، وأما هذه فأقرب بها أن تسمى صورة حية ولا أن تكون ترجمة ، ابن الرومي صورة خير من أن تكون قصة لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة

فروع المعرفة التاريخية والاجتماعية والنفسية ، بل وأصفت الفلكية ذاتها على نحو ما يستطيع من يريد أن يطالع في كتابي « في الميزان الجديد » ولكن على أن تكون كل هذه المعارف كالضوء الداخل الذي يشع من نفس الأديب فيعنه على استخلاص أصالته الخاصة ، ولكن في غير إقحام لهذه المعرفة على الأدب ونقده ؛ لأن الأدب منبع لكل تلك المعارف لا يفران تجارب يجري عليها الباحثون في علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها تجاربهم القائلة ، وذلك هو ما استقر عليه كبار أساتذتنا الذين تعلمنا عليهم في الجامعات العالية . فقد أخذنا عنهم أن لكل فرع من فروع الدراسة منهجه الخاص الناتج من طبيعته والمنطبق على مادته الأولية ، وهي اللغة في حالة الأدب وقيمتها الجمالية ومدى ارتباطها بالقيم الإنسانية . وإنني لأذكر أنني قد وجدت حونا ساحقا في تلك المناقشات عند الأستاذ العالمي المنقطع النظر « حستان لا سون » في الفصل المفضل الرابع الذي كتبه عن « منهج البحث الأدبي » وقد ترجمته إلى اللغة العربية ، ونشرته دار العلم للملايين في بيروت بعنوان « منهج البحث في اللغة والأدب » إذ يضم الكتاب فصلا آخر عن منهج البحث في اللغة للأستاذ العالمي الآخر « انطوان مايه » .

والأستاذ « لانسون » في حديثه عن منهج البحث في الأدب ينتقد في شدة منهج « تين » التاريخي لأنه يراه عاجزا عن تفسير كل شيء . عندما نرى أدبيين بنشأن في عصر واحد وبيئة واحدة ، بل أسرة واحدة أحيانا ككورني الكبير وأخيه ، وشيئيه وأخيه ، ومع ذلك ينبغ أحدهما في الأدب وتشرق صفحاته على حين ينه الآخر وتكبو كلماته ، كما ينتقد أيضا إقحام النظريات العلمية على الدراسة الأدبية على نحو ما فعل الناقد الفرنسي « بروتير » عندما أخذ يطبق نظرية التطور الدارويني على دراساته الأدبية ، فيزعم مثلاً أن المواقف الدينية هي التي تطورت فأنتجت المذهب الروماني ، وأمثال

درس العقاد بيئة ابن الرومي وعصره ، وكل ما هنالك لا يعدو اختلاف النسب في الاعتماد على هذه الدراسة في تفسير أو تعليل الإنتاج الأدبي لهذا الشاعر أو ذاك . فالعقاد صاحب الفلسفة الفردية يعتمد على شخصية الأديب في التفسير والتعليل أكثر مما يعتمد طه حسين صاحب المنهج التاريخي وكلاهما فيما يؤكد قد أصاب بعض الحق ولكنه لم يصب كل الحق . فالبيئة والعصر والجنس أو العنصر لا يمكن أن تفسر وحدها الإنتاج الأدبي ، كما أن شخصية الأديب وطبعه وزواجه لا تكفي أيضاً ، وإنما تصل إلى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبين عن طريق التفاعل شخصية الشاعر أو الأديب مع بيئته وعصره . فالأديب العنصر أو العاطفي ، أو ماشاء صديقنا الأستاذ الدروني من تماذج وأنماط لا يمكن أن يسلك في أدبه مسلكا عصبيا أو عاطفيا إلا إذا كان في بيئته وعصره ما يثير عصبية أو عاطفته .

ومسألة النماذج والطباع وتفسيراتها النظرية مسألة تقاثلت حولها طويلا مع زميلي الأستاذ محمد خفيف الله صاحب كتاب « من الوجهة النفسية - في دراسة الأدب ونقده » . وقد أنكرت إقحام النماذج النظرية التي يخطئها علماء النفس والنظريات السيكلوجية على دراسة الأدب ونقده مؤكداً أن وظيفة النقد الأساسية هي البحث عن الأصالة الفردية للأديب أو الشاعر ، وأن البشر لا يمكن أن ينطوا في الحياة تحت نماذج لأنه ليس هناك إلا أفراد وبخاصة في المستوى الممتاز ، وإذا كانت أوراق الشجرة الواحدة لا يمكن أن تتطابق ، فكيف نريد أن يتطابق أفراد البشر !

كما عارضت كل هروب من النقد الأدبي الصحيح إلى الدراسات النفسية أو التاريخية . فالأدب في رأي فن لغوي جميل . ونجب العناية بتأحية الجبال اللغوي في الأدب ومدى صدقه في ارتباطه بالحياة الفردية والاجتماعية على السواء ، وإن كنت بالبداية لم ينظر ببالي أن أدعو الناقد إلى الانصراف عن متابعة كل

الأديب مع الظروف التاريخية . فظروف الشدة والاضطراب قد تصيب أديباً بالغزلة والانطواء ، كما قد تصيب آخر بالتمرد والثورة أو السخرية والهكم ، كما أن أى لون من ألوان البشر قد لا يكون فى أحداث عصره ويسته ما يستتبر هذا اللون أو ذاك فى نفسه . وفضلاً عن كل ذلك فليست هناك أنماط من البشر ، وإنما هناك أفراد يجب على الباحث الكشف عن أصالة كل منهم المتميزة ، حتى ولو كانوا أميل إلى نمط نظرى خاص . ثم إن الأدب فوق ذلك ، وقبل كل ذلك ، فن لغوى جميل ، وقيم إنسانية واجتماعية ، ووسائل حياة يجب البحث عنها لا الاختصار على رسم صورة لصاحبها . وهذا هو ما حاولنا أن نضيفه إلى اتجاهات النقد والدراسة الأدبية فى نهضتنا الحديثة وسدنا عن هذا الاتجاه فيما نشرنا من كتب ومقالات .

وهل هذا الأساس نستطيع أن نخلص من دراسنا الأستاذ عباس محمود العقاد بأنه قد كان أقرب إلى النظر للأدب وأدخل فى صميمه فى معاركه النقدية منه فى دراساته الأدبية ، وأن أثره الكبير القوي قد كان فى المارك الأدبية التى قادها ، والدعوات التجديدية التى دعا إليها ووجه نحوها فى قوة وعزم وصلاية يجعل من نقده ما يشبه الملاحم فى عنفها وضراوتها ، وهو عنف وضراوة يلوح أن منطق المرحلة كان يستوجبها ، إذ كان التقليد والبهجة والوسائل الخارجية عن مجال الأدب والفن تطفئ على الميدان وتحاول تكيم الأفواه وحبس دعوات التجديد والانطلاق .

وأما عن كتب السير والعقريات العديدة التى كتبها الأستاذ العقاد ، فمن الواضح أنها أدخلت فى كتب التاريخ منها فى الدراسات الأدبية ، ولذلك نراها خارجة عن مجال بحثنا هذا ، وإن تكن فى ذاتها مما يستحق الدراسة طبعاً لا سيما وأن الأستاذ العقاد قد صدر فيها عن المنهج نفسه ، فهو يرسم صورة نفسية لغير

ذلك من تصفات ، بل ينكره لانتون ، على مؤرخى الأدب استخدام منهج البحث التاريخى العام مبرراً بين تاريخ الأدب والتاريخ العام لأن تاريخ الأدب يدرس ماضياً مستمراً فى الحاضر ودائم التأثير فيه بحكم أن الأعمال الأدبية دائمة الحياة والتأثير بفضل ما فيها من قيم إنسانية وجمالية باقية على الزمن على حين أن التاريخ العام يدرس ماضياً منقطعاً لا يؤثر فىنا اليوم بطريق مباشر .

وعندما نستقرى الدراسات الأدبية التى ظهرت فى الفترة الأخيرة من حياتنا نرى أن الدراسات التى انحرفت عن المنهج الأدبى المتكامل قد خرجت فى الغالب الأعم عن مجال الأدب ودرسته إلى مجالات أخرى قد تكون نافعة فى ذاتها ، ولكنها لا تدخل فى الأدب ونقده ودرسته . ولعل هذه الحقيقة قد كانت أوضح ما تكون فى الدراسات التى صدرت عما يسوونه بالمنهج النفسى أو النفسانى سواء فى ذلك منهج علم النفس أو منهج فن النفس كما يقول الشيخ عظمى خليفة التوسى . وإذا كان المجال لا يسمح بفرض ومناقشة النتائج المتحصلة التى أحجمها بعض الدارسين على شعر ابن الرومى وتطويره وأبى نواس ورنجسيتة وعقده النفسية أو مزاجه العصى فلأننا نتساءل بوجه عام عن جدوى هذه الدراسات على الأدب ونقده ودرسته كفن لغوى جميل ، وكوسيلة من وسائل تهذيب البشر ورفع مستواهم الروحى والفنى والإنسانى الفردى أو الاجتماعى ، وهى دراسات أقصى ما نخلص به منها إذا اعتدلت ولم تصف ، الخروج بصور نفسية لبعض الأدياء السابقين ولكنها لا تجدى كثيراً فى تدوؤ أديهم والتأثير به والإفادة منه أو من جيله فى تربية نفوسنا .

وهكذا نخلص إلى أنه لا المنهج التاريخى ، بكاف فى تحليل الأدب وتفسيره ولا المنهج النفسى ، وإنما المنهج السليم هو البحث عن طريقة تفاعل شخصية

ونقله ودرسته دخولا مباشراً حتى لا يطول بنا الحديث. ولقد وافقناه على بعض آرائه وخالفناه، ولانزال مخالفه في بعضها الآخر، ولكننا نحمد له دائماً أنه شاعر، وقصاص وناقد وأستاذ باحث أصيل. وهو فوق كل هذا، وقبل كل هذا، من أعلام الفكر المعاصرين الذين يستثيرون دائماً القارئ ويدفعونه إلى مناقشته الرأي إذا استطاع، وإن يكن الزمن قد سار سيرته فأصبح العقاد اليوم في طليعة المحافظين المتمسكين بعد أن كان في طليعة التقدميين دعاة التجديد وأنصاره، الدافعين دائماً إلى الأمام.

أو لعلّ أو للحسين أو لحمد أو لعيسى، على نحو ما يرسم صوراً نفسية لأبي فواس أو لابن الرومي، مع اختلاف الوظائف والأدوار التاريخية ومجال العمل والإنتاج في المجموعتين.

• خاتمة

هذا والأستاذ عباس محمود العقاد ناقدًا حاولنا أن نلمّ بأطراف نظريته العامة في الحياة وفي الأدب وفي النقد، وهي نظرية واسعة متشعبة واضطربنا إلى أن ننهي عنها كل ما لا يدخل في الأدب



الفروسيّة العربيّة

بمهم الدكتور عبد الحميد يونس

في علاقة السياسة بالأخلاق أن يلاحظ هذه الحقيقة « شبه البيولوجية » ، فهي التي تحدّد علاقة الأفراد والجماعات بالقضايا في الشؤون العامة ، وهي التي ترسم الغايات ، وتضع المثل ، وتختار الوسائل المؤدية إلى تحقيقها وتتناهى بجانبها عن وسائل أخرى ، وتتصرف عن منطق التبرير أو تقبل عليه . ولعل « الفروسية » التي جاوزناها منذ أمد بعيد لا تزال تعمل عملها في ارتباط حياستها بالأخلاق .

ويذهب المؤرخون الغربيون إلى أن الفروسية كانت طوراً متميّزاً من أطوار الحياة في أوروبا أواخر القرون الوسطى . وأنها كانت نظاماً محدداً بتقاليده وعاداته ومراسمه وأزيائه وفنونه ، وأنها كانت طابع المجتمع الأوروبي الذي كان يحدد الإطار الذي يعيش الفرد فيه ، والذي تتحرك الجماعة في نطاقه . وليس بين الذين يدرسون الأدب الأوروبي في تلك الفترة من يستطيع أن يتجاهل فلسفة الحياة التي كانت الثمرة الأولى لهذه الفروسية ، والتي جعلت الفرسان جماعات متبلورة على نظام معين ، والتي فرضت على الأفراد في علاقاتهم بأنفسهم وحيلاتهم وتحليلاتهم يصدرون عن سلوك معين ، والتي رسمت لهم طريق المجد في الحياة بمحاذير اثنين لا ثالث لهما هما : الحرب من ناحية ، والحب من ناحية أخرى .

فأما الحرب ، فهي سبيل العقيدة الدينية التي جعلتهم يتسمون العالم إلى مؤمنين وإلى كفار مهما كانت عقائد الآخرين . وأما الحب فهو أن يُقتنص الفارس عن مثكل أعلى يشبه العنبراء

كثيراً ما يتحدث الفلاسفة في هذا العصر الذي نعيش فيه عن علاقة السياسة بالأخلاق ، فتشعب الآراء والأحكام بمقدار واقعية النظر إلى حياة الجماعات ، ولكن الإنسان في نفسه وفي نفسه لا يحكي علاقته بالحاضر فحسب ، ولكنه يحكي علاقته بالماضي أيضاً ، ولا نقصد بالماضي وراثاته القريبة ، وتلك المراحل الزمنية التي تُسلم مباشرة إلى الحاضر ، وإنما نقصد الماضي الذي لا يكاد يُعرف أوله ، وللمتمدن إلى الوراء أحقاباً متطاولة لا يحسبها العد ولا يسجلها التاريخ ، وكل امرئ منا في رعايته لنفسه ولغيره ممن يلوذون به ، يتصرف من غير قصد ، ويسلك عن غريزي بما كان الإنسان القديم المتوغل في القدم يقوم به استجابة لظروف حياته وبواعث يثته . والراث الحي الذي نعيش عليه لا يمكن أن يكون ما تسلمته من آباءنا وحدهم ، ذلك لأن الفكر الإنساني موصول الحياة أبداً ؛ يستز من التجارب والأفكار والمشاعر حصيلة الإنسان طوال حياته ، بيد أن هذا التراث الحي تحدده من حيث الكم الظاهر ، الوظيفة المباشرة حاجة الفرد وحاجة الجماعة ؛ فنسقط ما لم يعد ضرورياً ولا مباشراً ؛ وتُضيف إليه ما يناسب فترة التطور الحاضرة ؛ وتعدل الباقي تعديلاً يلائم الظروف المتجددة أبداً . ومع ذلك تبقى في هذا التراث حلقات لا تنفصح حاجة الإنسان إليها ، وقد تبلو كالمعصرو الأثرى بلا وظيفة ولكنها تعود إلى الحياة والفاعلية في ظروف معينة وشيخة الاتصال ببقاء الفرد وبقاء الجماعة . ومن هنا كان لابد للباحث

ولقد كانت الثقافة عند الجاهليين تنظم من غير شك خبرة الفرسان إلى جانب ما ينبغى من الفضائل ، وكان على كل عربي أن ينشئ أبناءه على ركوب الخيل وثقافة الأسنة وملاعيتها ، والكر والفِر ، ومقتضيات الطرب على صهوة الجواد أيضاً . والروايات التي تشير إلى ذلك كثيرة ، حفظها الشعر كما حفظها الأخباريون ، وسجلها بعد ذلك المؤرخون والعارفين بالأيام ، وأصحاب الطبقات ، بل علماء اللغة أيضاً . وما نظن مجتمعاً احتفل بالجواد احتفال العرب ، ولا تزال اللغة العربية تحزن المراتفات الكثيرة والأوصاف المتنوعة والخصائص البارزة والكمائن وأسمااء الأعضاء ما ظهر منها وما بطن ، والألوان والسيات للأفراس ، ومراسل حياتها . وأسمااء الفحول منها . وكما عنى العربي بقسبه لوثيق اتصاله بقبيله ، فقد عنى أيضاً بأنساب أفراسه بحفظها كما يحفظ أسماء آبائه وجهاده تأكيداً لأصالتها ، وحفاظاً على حصانها ، وحاجة لها من التهجين .

وما ثبت مكان القمّرس من المجتمع العربي وعلاقتها حتى أيام العرب المشهورة ذلك « الزمان » على الأفراس الأصائل ، ولم يكن مجرد حلبة سباق يتفرج عليها الناس متحمسين أو غير متحمسين ، وإنما كان جزءاً حيويّاً من التراث الحي للجماعة العربية ، وكانت له تقاليد راسخة مكتبة في مخير الأماكن الصالحة له ، وانتخاب الحكمين من هذا الوهط أو ذاك ، ومن اجتماع القبيلة كلها على مشاهدته وتأثيرها القوي المباشر لنتيجته . وما من دارس للشعر العربي أو متتبع لأيام العرب الداخلية أو الخارجية على السواء إلا ويعرف قيمة هذا الزمان الذي لُحج الشعر به ، والذي حفظته الرواية وسجلته الأخبار ، والذي كان السبب في تحوّل الحرب الباردة إلى الحرب الساخنة بين القبائل في كثير من الأحيان ، وما نظن أحداً من أوساط المثقفين لا يعرف قصة « داحس والغبراء »

ينتسب الشاعر إليها . وكل من يؤرخ للشعر العربي تبده قوة هذه التقاليد الفنية ، فإننا حتى بعد أن سلخنا ما يقرب من ستة عشر قرناً ، منذ المعروف من الجاهلية الثانية لا تزال في شعرنا تحت تأثير هذه التقاليد : ولا بد إذن أن تكون القصيدة العربية قد مرّت بمراحل متعددة قبل أن تستقرّ على هذا الشكل المحدد المعروف ، ومكان القمّرس من الجماعة لا بد وأن يكون هو أيضاً قد مرّ بمراحل قبل أن يستقر في موضعه من القصيدة ، وهذا يؤيد - ولا نقول يرجع - قدم القمّرس في حياة العرب ومكانها البارز من الجماعة العربية ، وتأثيرها الواضح في وجدان الفرد ووجدان الجماعة على السواء .

ولم تكن هذه القروسية وفقاً على أحاد قلائل . ولكنها كانت حفظاً مشتركاً بين فئات القبيلة ورجائها ، وكانت الفضائل التي تُنسب إلى الفرسان هي بيننا فضائل كل عربي ما دامت القروسية حفظاً مشتركاً بين الجميع ، ونحن إلى اليوم نعرف أكلّ هذا الفضائل في أنفسنا ، وقد تناساها لباحث جديد ، وقد ينكرها بعضنا إعجاباً بثقافة وافدة ، ولكنها مستقرة في أعماق أعماق نفوسنا تظهر كلما اهتز وجداننا الفردى والجمعى ، وهي التي تدفعنا إلى التشبث بالمثل الأعلى ، وتجعلنا نلوذ بالفضائل الثابتة ، ونعصمنا في كثير من الأحيان من الفناء في ثقافة أخرى أو مجتمع آخر ، وهما تكن الأزياء الغربية التي غلبت على الطبقات المتعلمة فينا فلا تزال ، لو عرفنا أنفسنا حتى ، فرساناً بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ومن سلوك . أما الليشات الأخرى التي لم تتأثر التيارات الوافدة إلا قليلاً ، والتي لا تزال تتأثر التراث الحي ، فالقروسية ظاهرة في سيرة أفرادها وجماعاتها ، وهي ليست كقروسية الغرب طوراً واحداً قصير العمر ، ولكنها سيرة أحقاباً متطاولة ، ولا نقول أجيالا وقرونا .

عليه وحده دين رطله ، ولكنه يعنى بها لأنها المثل التي يحب كل امرئ أن ينشأ عليها ، وأن تكون فيه ، ولقد ظلت كذلك طوال التاريخ العربي فجعلت عنزة من أحب الفرسان إلى الفتيان في كل جيل ، وجعلت عنزة في الوقت نفسه محور هذه السيرة المشهورة في أدب الشعب ، وارتبطت سيرة عنزة فوق هذا كله بالحب ، وهو دعامة من دعائم القروسية في الشرق العربي والغرب المسيحي جميعاً ، ولكن حب عنزة العفيف لم يكن أفلاطونية لا سند لها من الواقع ، وإنما كان حباً سليماً من الناحية النفسية ، وكان في الوقت نفسه اختباراً عظيماً لخلائق القروسية فيه ، فحضرت إلى التبريز في الحرب والتشبث بالفضيلة الثالثة في السلم ، والانصراف عن الغنيمة والاكتفاء بمجد النصر .

وهذا الارتباط بين القروسية والحب كان هو الآخر - من اشارات الدالة على عراقية القروسية في حياة العرب ذلك لأنه من تقاليد الشعر العربي أيضاً ، فإن وصف القوس أو الناقة يكافئ استئلال الفصيصة بالغلز ، وليس من شك في أن هذه التقاليد لم تكن وقتذاك مجرد قالب شكلي ، بل كانت تقوم بوظيفة حيوية في حياة الفرد وفي حياة الجماعة . وما نفل أن هناك شعراً يصور هذا الحب القوي في نفس الفارس ، وما يحقره من ركوب الأهوال في حومة الوغى ، أعظم من شعر عنزة بن شداد العيسى ، فهو يذكرها والرماح تنهل من دمه والسيوف تقطر بما حملته من جراحاته ، ويود أن يقبل السيوف لأنها تشبه في بياضها والتماعها ثمر صاحبته !

ولقد ذكرتكَ والرماح نواهل منى

وببيض الخند تقطر من دوى

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

التي كان لها صدى في الشعر ، والتي كانت السبب في احتياج القبائل ، والتي جعلت اسم هذين الجوالدين يغلجان حتى على أسماء الفرسان أنفسهم ، وهي القصة التي ذكرت بتفاصيلها الدالة على ما ينتجشمه الفارس في سبيل الحصول على الأصائل ، وما يتغفقه من وسائل تربيتها وتدريبها ، وما يحوطها به من رعايته ومقدار عناية رطله بها وجه لها وغيرته عليها .

أما خلائق الفارس نفسه فأبرزها من غير شك ارتباطه بقومه ، وإحساسه القوي المستمر بتبعاته نحوهم ، وعمله الدائب في سبيلهم وزيادته عن حاتم ، وهذا الارتباط بين الفرد وبين القوم هو حجر الزاوية في شخصيته وفي سلوكه وفي ثقافته وفي فعالة . ولعل سيرة عنزة بن شداد العيسى التي اتخذت مكانها البارز بين سيرة الفرسان في الجاهلية والإسلام ، تدل بناتها على هذه الخلفية وغيرها من خلائق الفرسان . ونحن نعلم أنه كان أسمر اللون . وأنه كان اس أمة حبشية ، فدفعه هذا الإحساس بالمغايرة بينه وبينه ليدأته إلى أن يدعم مكانه من قومه ، فظف القروسية كأحسن ما يتفقه العربي الأصيل ، واشترى حريته بشجاعته ، وأحرز مكانته بدفاعه عن قبيله وانتصاره على أعدائها . وظل عنزة بن شداد العيسى مصدراً من مصادر القوة في تاريخ العرب واحتل به وجدان الشعب العربي في كل مكان ، وجعل منه نموذجاً يصعد إليه الأفراد كلما حزب الأمر ، أو هجم الوجدان العربي عن الاعتصام بسورة الحمية العربية ، وكلما ارتطم الشعب العربي بعلو يريد أن يتحيمه في رزقه أو يعتدى على حاه .

ومعلقة عنزة نفسها في الشعر الفصيح برهان واضح على خلائق الفارس العربي ، فالنجدة والعفة والكرم والإباء كلها فضائل ثابتة يحافظ عليها الفارس محافظته على ذاته ، وهو لا يتمدح بها لأنها مرفوعة

ليلة ثم فرّت منه إلى قومها ، وأما القرس فكرحت أن يمتطيها غير صاحبها ، فنفضت الماضي بن مقرب عن صهوتها ، ولم تجد ثقافته أو حيلته فيها ، وأضحكته على نفسه وأضحكت القوم عليه ، وعادت إلى دياب الذي قرّبها عينا ...

وكان الموقف الثاني عند بلوغ الغاية في تونس إذ مرضت القرس ثم ماتت ، فحزن عليها دياب حزناً شديداً تقطّع له نياط قلبه وبكاها كما يبكي المرء الولد والأهل ، وأوصى إذا حُت منيته أن يُدفن إلى جانبها !

...

وبقيت القروسية مع الشعب العربي تُسائر أناس القبيلة إلى القومية ، وحافظت على خلائقها ورسومها وتقاليدها في الإباء والنحلة والعفة والكرم مع البأس وثقافة السلاح والكر ، وظهرت في صدر الإسلام وبهرت الدنيا في الفتوح ، وبرزت في الأيام الداخلية بن القيسية والنجينية - ووجدت أصداءها في الشعر العربي طوال والعصر الأموي ، وشطراً من العصر العباسي وقيقت في البيئات التي تشبّت ببدلتها ، واستقرت في وجدان الشعب بأسره عندما كمل استعراجه ، وحث هذا الشعب من غلبة الصليبيين ومن جور المماليك والعثمانيين . ونحن إذا درسنا الشعر العربي في صدر الإسلام وفي العصر الأموي ، بل في العصر العباسي ، سنجد هذه القروسية بارزة واضحة في أيام العرب في العصر الإسلامي كما كانت بارزة واضحة في العصر الجاهلي ، سنجدها حتى عند الأخطل والقطامي ، ونجدها في شعر الفرزدق وجريز ، ونجدها فوق هذا وذلك في الغزوات . ولم يخلص منها الشعراء الكلاسيون أنفسهم الذين أخذوا بالبدع عن أبي تمام وشيعته ، فهو يظهر كالومضات البارقة في المناسبات العامة التي يهتزّ فيها الوجدان العربي ،

والفارس العربي يكنى بأن يمهّد لقصيدته بوصف الرحلة على القرس أو الناقة ، ولا تُشفي غلته أن يصور مغلته تصويراً دقيقاً في تناسب أعضائها وسرعة حركتها ، وجمال هيئتها ، واستجابتها لمتنضيات الرحلة ، ولكنه يتجاوز ذلك أحياناً إلى الإبانة عما بينه وبينها من وشيجة تكاد تشبه الصداقة بل القرابة . فهو يتحدث إليها ويناجيها ويبنيها شكواه ولواعجه ، ويكاد يستمع إليها ويستمع عنها ، كما يعطف عليها حيناً ويزجرها أحياناً عندما يفوق إحساسه بالقوة وشعوره بالخطر طاقها على الاستجابة والمعاونة وسرعة الحركة . وللقمران في هذا الباب شعر كثير متداول ، وفخر الفارس بنفسه ينظم فخره بنفسه كما ينظم فخره بجاعته ، ومدحه لغيره قد يأتلف مدحه لقرس هذا الأمير ، ودفاعه عن ذاته يدخل فيه من غير شك دفاعه عن فرسه وسلاحه ، وهو يعرفها باسمها وهي تعرف هذا الاسم معرفة الإنسان لاسمه ، وإذا ماتت رثاها بكلي (ويشكي) وحزن لفقدائها وأشاع الحزن في رملته على مرافها . ومن هنا كان الفارس والقرس كلاهما واحداً لا يتجزأ . وفي أخلاص الشعر العربي قصص شتى إلى هذه الأصرة الوثيقة بين الفارس وفرسه ، وفيها ما يعكس انصراف القرس عن الحياة بعد موت الفارس ، وفيها ما يروى أقول نعيم الفارس بعد موت القرس . ولعل ما يحفظه الناس عن دياب بن غانم في سيرة أبي زيد الهلالي ما يبرهن على هذه الحقيقة ، ونحن ننخير موقنين اثنين أولهما : أن القبيلة واجهت قبل أن تُصعد إلى الجبل الأخضر في برقة قرماً عبيداً في شخص « الماضي بن مقرب » وكان فارساً قوياً في جمع عظيم فاشترط لكي يسمح للهلالية بالعبور أن يأخذ أنفُس ما عند القوم ... أن يزوج الجازية السيدة الأولى في القبيلة وأن يحصل على الشهاب قرس دياب بن غانم وهي أشهر أفراس القبيلة ، فأما الجازية فقد خلّبت بقصصها

وثمة ملاحظة يجب أن نذكرها هنا ، وهي الفارق الظاهر بين صورة الحب في الفروسية للقصيدة وصورته في الفروسية الشعبية . فلقد كانت الأولى تؤثر العذاري في هذا الحب العفيف ، أما الثانية فكانت تؤثر الحب الزوجي ، وهي مقخرة لوجداننا العربي أيضاً تجسّل الفضيلة وأقية متكاملة إذا أخذنا بالصورتين معاً ، فالفرسان الشعبيين لم يحتفلوا بالحب العلني الأفلاطوني وما يشبهه ، وإنما احتفلوا بحبهم لزوجاتهم ، وحب زوجاتهم لهم ، وهو متكلّ شحى أعلى لاتزال الجماعة إلى الآن في حياتها الظاهرة تتشبّث به ، ونحن نجدّه أوضح ما يكون في علاقات الفرسان الملالية بزوجاتهم . وحسبنا أن نذكر أن ابن خلدون قال : إن حب المجازية لزوجها يزكى بقصة المحبين ، فقد أجرت السيرة على لسانها من الشعر ما يحسم وادها وحنيها وعفها ، ولها نجد نظير ذلك في أيّب آخر على لسان امرأة . ومن العجيب أن العرب أنزروا في الغرب المسيحي ، وظهر ههنا التأثير في الأدب الغربي ... أثروا في صورة القصيدة والزّام القافية ، ولكنهم أثروا أكثر من ذلك في تطوير الحب عند الغربيين . ولقد صرح المستشرق « جب » في كتاب « تراث الإسلام » بأن العرب هم الذين كانوا السبب في انصراف الوجدان الغربي عن الحب الأفلاطوني الرومي إلى عاطفة سليمة لها سند من واقع الحياة .

وعلى هذا ، فالفروسية لا تلتصق من بطون الكتب ولا من الشعر فحسب ، وإنما تلتصق من نفوسنا نحن أيضاً ، وإذا كانت التّرس قد فقدت وظيفتها كظهر من مقاهر الجاه أو الرّوة ، وكوسيلة سريعة من وسائل المواصلات ، وكأداة عظيمة من أدوات الحرب ، فإن ذلك لا يذهب بخلائق الفروسية العريقة القديمة في سيرتنا ، ولا تزال خلائقها في جوهرها حية فعالة نامية في حياتنا ، وهي التي ترسم مكنسنا ، وتحدّد

ثم يغلب على هذا الشعر في البلاط الحمداً الذي اعتصم بالفروسية وحارب الروم عند الثغور ، فتجده كامل المقومات في شعر التّنبّي وعند أبي فراس .

وأكثر من هذا تلك الروايات التي صاحبت الشعر وأكلته ، والتي تصور خلائق الفرسان وفعلهم وتصاريقهم في الحب والكره ، وفي علاقاتهم برهطهم وعدوهم ، وفي ترفضهم عن المدينة ، وانصرافهم عن الغنيمة ، وفي حياتهم مع المرأة ، ونجدتهم للضعيف ، وتسامحهم مع العدو المطلوب وهي روايات زخرت بها كتب التاريخ ودواوين الأدب ومصنفات الطبقات .

وليس من شك في أن وظيفة الشعر العربي قد تعدّلت بعض الشيء في مختلف العصور وتختلف البيئات ، فظلت حيوية إيجابية في فترة أويّبة وتحولت إلى ما يشبه الترفيه في عصر آخر وبيئة أخرى . ومع ذلك ظل شعر الفروسية وحده محتفظاً بوظيفته طوال التاريخ العربي في الوطن العربي بأسره سواء أكان ذلك في اللهجة القصصية أم اللهجات المحلية ، والسبب واضح وهو حاجة الشعب العربي باستمرار إلى أن يذكر بالفضائل الثابتة الأصيلة من ناحية وإلى أن يعث في نفسه عناصر المقاومة للجور والعدوان من ناحية أخرى ، ولنا نقصد ما يتصل بالحرب من خلائق الفروسية فقط . ولكننا نقصد كل ما يتصل بهله السجاي من الكرم والشفقة ، ومن هنا شاعت القصص التي تحكي هذه الفضيلة أو تلك من خلائق الفرسان . ونحن إذا أردنا أن نجتمع صورة كاملة بهذه المزايا فإن الواجب يقتضي أن نعرفها في الآثار التي تجمعها والآثار التي تصور إحداها أو بعضها على السواء . وليس من شك أيضاً في أن هذه الخلائق اختلفت في بعض الأحيان أزياء جديدة وأسما جديدة ، ولكن ذلك لا يغير من الواقع شيئاً لأن جوهر الفروسية العربية أوضح من أن يخفى .

من ذلك لا بد وأن يكون واعداً علينا ، غير أصيل فينا .
وحسبنا أن نسجل حقيقة القومية العربية
على الأساس النفسى وهى القومية التى تشيع الأخوة
والفتوة بين جميع أفرادها على اختلاف منازلهم وأقاليمهم
وطبقاتهم ، وأن كل ما يناقضها دغيل مجلوب .
والسياسة عندنا والأخلاق شىء واحد مع أنفسنا ومع
خصومنا ، وليست المؤامرة من خالقنا لأننا نزرع
إلى تحقيق مقل فاضل لا يمكن أن يتلرع بوسيلة
غير فاضلة .

طريقنا ، ونشر إلى وسائلنا . ومن هنا بدت مشخصاتنا
بين سائر الأقوام ، واتضحتم مقوماتنا بين سائر
الحضارات والثقافات .

ونحن لا نعى القروسية المنحرفة التى يمكن أن تسم
بأنها « دون كشتوية » ، لأن فرسيتنا كانت ولا تزال
صحيحة سليمة مرتبطة بالحياة والواقع .

ولن يستطيع أحد أن يفسر موقفنا العربى إلا إذا أدخل
فى حسابه هذه القروسية العربية ، ولا مجال لتنازع
الأخلاق والسياسة فى فكرنا وسلوكنا ، وما قد نجد



مَسَرَّحُ خَيَالِ الظِّلِّ

في العالم الإسلامي

بقلم الأستاذ رضى صالح

(١)

وبمعنى آخر : هل لنا أن نتتبع أرحامها من المعتقد

إلى الترويح أم أن هذا بحث لا جدوى منه ؟

تحدثنا في كتابنا « الأدب الشعبي - باب أغاني العمل واللعب » عن هذا الموضوع فقلنا : إننا لا نستطيع أن نطبق النظرية التي تقول : إن أدوات السحر ، ومنها الدمية ، انتقلت إلى اللعب ، أثناء تدهور سلطة الدين البدائي وسلطة السحر .

وكذلك فنحن لا نستطيع أن نقول إن الإنسان البدائي تقاسمه البحث عن الطعام ، والترويح (ولعب خاصة) فلما ارتقى شيئاً ، أخذ يصنع نظاماً مشبوعاً من المعتقدات .

وكل ما يهمننا - في دراسة التراث الشعبي - تلك الشواهد التاريخية الثابتة ، التي تتيح لنا أن نعرف تاريخ الأثر أو التقليد الشعبي . ثم يهمننا - على نحو خاص - ما يجري في حياة الناس ، ويدرج في معتقداتهم وعاداتهم ، ذلك لأن دراسة القولكلور هي دراسة للتراث الشعبي الحي .
والآن ما حجة الشواهد القديمة الدالة على استخدام الدمية ؟

● الدمية والأساطير

يحدثنا هيرودوت عن نساء الفراعنة فيقول :
لأنهن كن يحملن الدُمى على رءوسهن ، ويسرن بها في أعياد أوزيريس ، وإن هذه الدُمى كانت تتحرك بخيوط ، والقصد من استخدامها تمثيل أسطورة

خيال الظل أحد فروع ثلاثة لمسرح الدُمى ، وأما الفرعان الآخران فهما : المرائس والقره قوز .
والفرق الظاهر بين كل نوع وآخر هو في طريقة استخدام الدُمى . فإذا حركها اللاعب أمام الجمهور وألبسها يده ، أو سيطر عليها بيده مباشرة ، فهي قره قوز .

وإذا سيطر على حركتها بواسطة خيوط ، تتصل بفواصلها ، وتسيرها من الخارج ، فهي مرائس .
وإذا استخدمها في إلقاء ظلال على شاشات ، وحركها بيده أو بالحقن ، فهي خيال ظل .

● الدُمى في مجالات اللعب والتمثيل

والدمية هي العنصر المشترك بين هذه الأنواع المختلفة .

وأول سؤال يتبادر إلى الذهن هو : متى ، وكيف بدأ استخدام تلك الدُمى ؟

الملاحظ أنها تستخدم لأن في مجال المعتقدات : السحر والدين البدائي ، وتستخدم في مجال الترويح : اللعب والتمثيل .

ولكن أى هذه المجالات شهد ميلاد الدمية في حياة الإنسان ؟

هل وُلدت اللعبة في مجال المعتقد قبل أن تجري بين أيدي اللاعبين أم على العكس من ذلك ؟

استخدامها ، فأبطل ما كان غرضه وثلياً ، وأباح اللعب بالعراس .

وقد جاء في « الأحكام السلطانية » للمواردي أن اللعب بالعراس مباح إذ « ليس يقصد بها الماسي ، وإنما يقصد بها إلف البنات لتربية الأولاد ، وفيها وجه من رجوع التدبير . » وروى عن عائشة أنها كانت تلعب بالعراس وأن رسول الله أقبل عليها ، وقد هبت الريح فكشفت عن عرائسها فسأها النبي : ما هذا ؟ فقالت : بناتي .

ومن المعروف أن العرب كانوا يقيمون أسواقاً للعب الأطفال ومنها العرائس .

● الدمية وتمثيل

وفي التاريخ شواهد قديمة على استخدام الدمية في تمثيل القصص تمثيلاً صامتاً أو ناطقاً .

وللملاحظ ، أن الدمية دخلت التمثيل ، كرمز للإنسان أو الآلة أو الجان ، أو كسجود لنماذج معينة من السلوك والقرى الخفية . وأغلب الظن أنها بدأت بتأدية أدوار صامتة ، أو قليلة الحركة ، ثم تدرجت إلى التعبير عن قصة كاملة .

ولكن أين هو الموطن الأول للتمثيل بالدمي ؟

لدينا رأيان : أحدهما يقول إن الهند أول موطن للمسرح الدمى ، ورأى آخر يشك في هذه النظرية . وأما الرأي الأول ، فيقول صاحبه ريتشارد بيتشيل : « لا نتجهد أن يكون مسرح الدمى أبناً وبناته ، أنهم أنواع العروض الدرامية ، وهو على هذه الحال في الهند حيث ينبغي أن نبشع عن موطئه الأصل » (١) .

ويؤيد هذا الرأي العلماء : جورج يعقوب ومينزل ولاندوا الذي يقول : « إن الهند هي الموطن الأول لفئات هذه ، وترث قسم من القصص التي بين تمثيليات الدمى » (٢) .

(١) ص ٤٧ من كتابه « مبحث تمثيلية الدمى »
The Home of the Puppet Play - Richard Pischel,
Trans. by Mildred C. Towner

(٢) ص ١١ من كتابه « دراسة في المسرح والسينما العربيين »
Studies in the Arab Theater and Cinema.

أوزيريس ، التماساً للقدرة على الإنجاب .

هذا عند مصر القديمة ، وأما في الهند ، فتحكى الأساطير التي نظمت شعراً منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة ، أن زوجة الإله « سيفا » صنعت لنفسها دمية جميلة ، فلما رأها بصد تمامها ، وجدتها بارعة الجمال ، فحملها إلى جبال المملايا (١)

وفي « إللياذة » الإغريق ، فقرات عن « دى مصنوعة من ذهب تشبه الذنبي . لها أصوات ، وفيها قوة . » وهذه الدمية الذهبية ، كانت في استقبال هفايستوس عند ما عاد - أخرج - إلى ثيتيس ، ولما حاولت أن تستد .

وهكذا تتردد الدمية في القصص الموضوعة حول الآلهة والكائنات ذات القوة الخارقة .

● الدمية واللعب

وأما عن استخدام الدمية في اللعب ، فيقول لاحظ المستشرق « ريتشارد بيتشيل » . أن الكلمات الدالة على الدمية في اللغة السنسكريتية تعني « الآلة الصغيرة » أو « البنت الصغيرة » (١)

وهذه هي المعاني نفسها التي استخدمت لها الألفاظ المقابلة في اليونانية وفي اللاتينية (٢)

بل كان العرب يستخدمون كلمة « الجارية » أو « البنات » للدمي التي يلعب بها صغارهم .

ويتحدث امرؤ القيس في أبيات مشهورة (٣) عن صاحبة له - وكان في العاشرة من عمره - وأما هي فكان لها « بيت جوار من لعب » .

فلما جاء الإسلام نظر إلى الدمية حسب مجال

(١) ص ٣٤٧ من « تاريخ الأدب السنسكريتي » لماكدونيل
History of Sanskrit Literature - Macdonell.

(٢) ص ٢٧ من كتابه « مبحث تمثيليات الدمى » .

(٣) ص ٤٩ من كتاب « النداء والقرصان الدرامية » لريديجوي

(٣) يقول امرؤ القيس :
أتبع البلدان أرضي مژدي ابن عشر ذا قريط من ذهب
وفي إذ ذاك عليها مژر ولما بيت جوار من لعب

● انقطاع تقاليد التمثيل

والفكرة السائدة عند أصحاب هذا الرأي أن تقاليد التمثيل عندنا ، أصيبت بانقطاع استمر قروناً طويلة . فأول ما عرفنا المسرح كان أيام القراعنة ، لكن معالمة انحلت في العصور التالية ، وتجاربه انتهت بزوال المسرح الفرعوني فلم تمتد في تراثنا ، ولم تؤثر في ثقافتنا .

ومما زاد الأمور تعقيداً - عند هؤلاء - أن الثقافة الإسلامية لم تحفل بالمسرح الإغريقي ، شأنها في ذلك شأنها مع سائر فنون الإغريق .

وعكسها ، مات المسرح القديم ، ولم تأخذ شيئاً عن المسرح الإغريقي ، وانقطعت دوننا تقاليد هذا الفن . وظل الأمر على هذا النحو إلى أن جاءنا الفرنسيون ، فأقاموا مسارحهم وعرضوا رواياتهم بالفرنسية لترقية عن أعضاء الحملة أو لتغيير اتجاهات الأهل ، كما نجاهم في رسالة لانايلين .

وكأن ذلك بداية لوصول المسرح الحديث إلينا . لكنه لا يُعتبر بداية لمسرحنا العربي . ذلك أن هذا المسرح وُلِدَ في خمسينات القرن الماضي على أيدي النقّاش والقنّاني ومعاصرهما .

وللمسرح ، إذن ، فنٌ غريب ووافد علينا . وتقاليدُه القديعة ضاعت منا ، وانقطعت عنا ، طوال قرون . بهذا يقول جورجى زيدان في « تاريخ آداب اللغة العربية » ، ولعله تأثر آراء المستشرقين ، ثم يقول به من تصدّى بعده للكتابة عن المسرح كمحمد يوسف نجم في مؤلفه « المسرحية في الأدب العربي الحديث » ومحمد حامد شوكت في رسالته للدكتوراه « الفن القصصى في الأدب المصري الحديث » .

● نوعان من الفن : متحفظ ودارج

ونحن لا نستغرب أن يذاع بين هؤلاء الباحثين الاعتقاد بأننا استطعنا أن نعيش من أيام القراعنة إلى

غير أن أصحاب الرأي المعارض يشكّون في نظرية « هندية الموطن » فيقول « ويدجواى » مثلاً : « إن الشواهد المأخوذة من آداب السنسكريتية ، ومن الأدبيات الآرية ، ليست مقنعة ، ولا هي بكافية لترجيح أسبقية الهند على مصر أو الصين أو بلاد الإغريق » .

...

وأياً كان الرأي ، فالثابت أن مواطن الحضارات القديمة عرفت التمثيل بالدُمى ، وإن كان البعض يذهب إلى أن أهل تلك الحضارات ، عرفوا مسرح اللبى ، قبل أن يعرفوا التمثيل بواسطة الأشخاص الحقيقيين (١) بل إنهم ليذهبون إلى أن التمثيل بالدُمى هو أصل أنواع التمثيل على اختلافها .

● هل التمثيل بالدُمى فنٌ دواى ؟

وهنا يعترضنا سؤال هامٌ هو : هل يجوز لنا - نحن الذين ندرس الآداب العربية - أن نتحدث عن مسرح اللبى باعتباره فنّاً دوايماً ؟ معظم ما قرأناه في الكتابات العربية عن القصص التمثيل ، يعتبر أن المسرحيات الدارجة ليست من الفن في شيء ، فهي أنواع من الملاهى الدارجة ، أساليبها خشنة ، وعباراتها سوقية ، وموضوعاتها فجة ، فإذا عثرنا بقصة يؤديها العامة ، يستخدمون لها الحوار وينحتون لها الشخصيات ، ويؤدونها بالتمثيل ، فغاية أمرها أن تكون شبه تمثيلية ، وليست مسرحية بالمعنى المعروف .

وهكذا ينبغي أن نستبعد تمثيلات الأجواق الشعبية ، ومسرحيات « القره قوز » و « خيال الظل » و « العرائس » وسائر أعمال المقلدين الشعبيين . ولا ينبغي لنا أن ننهم اهتماماً جاداً بالعناصر أو البدايات الدرامية الموجودة في « المقامات » أو في القصص الشعبي .

(١) المرجع السابق لبيتشل .

الباحث وهو يدرس فن المسرح .. فالذين يتأثرون
مناهج النقد الأدبي ، يعترضون على دراسة المسرح
الدارج . وكان ذلك - وما زال - شأن معظم الذين
يبحثون في الدراما على أصول نقدية .

وحسبنا أن تصور استخدام فنون التقليد في
التقصص الشعبي ، وفي الحكايات ، ثم في التمثيلات
الدارجة ، التي سجلت خصائص الحياة اليومية ،
ونماذج الناس ، وطبائع الحكام ، وموقف العامة من
بعض الأحداث الكبرى كالحروب الصليبية ومظالم
الأتراك ، وغزوات الأوروبيين . وسوف نرى عند
الدراسة التفصيلية لمسرحيات من القرن السادس عشر
وما قبله - كيف استطاع الفنان الشعبي أن يتخذ من
التمثيل ، ديواناً لتاريخ الأمة ، ومنبراً للتعبير عن
خلجات نفسها .

كل ذلك يبدو لمن يدرس الفن الدارج على
أسس تاريخية . وأما الذين يدرسون المسرح على
هذه الأصول الأدبية فمعلومون إذا هم تجاهلوا
هذا الفن الدارج ، ذلك أن مذاهب النقد الأدبي ظلت
إلى فترة قريبة ، تهمل هذا النشاط الروحي جميعه .
يقول ويليام ريد جوى .

« إلى سنوات قليلة ، كان الباحثون يصفون عنايتهم - إذا تعرضوا
لتاريخ الدراما - لمسرح عبد الإغريق والرومان ، ومسرحيات
الحلوة والندافى وأمثال مسيحية الصور الوسطى ، ثم انبمات
الأسكال الكلاسيكية وتطوعها الرائع في مسرح كريستوفر مارلو وشكسبير
وكورن .

أضف إلى هذا أن المؤلفين كافة درجوا على دراسة هذا الموضوع ،
بجد تميزوا - مقدماً - لأفكار بلاغية ، وذلك بدلا من أن يبحثوا
عن أصول الدراما بواسطة نهج تاريخي مقارن » (١) .

كان ذلك إلى أن توسعت دراسة التراث الشعبي
وامتدت ، من العناية بالمعادات والتقاليد إلى العناية
بالآداب والقنن الشعبية ، ومنها المسرح الدارج .

خمسينات القرن التاسع عشر بدون أية تقاليد
مسرحية ، وبدون فن درامى ، ذلك لأن هؤلاء
الدارسين لا يرون أن لكل أمة من الأمم ، نوعين
من القنن : أحدهما متلف ، والآخر دارج .

وأما الفن المتلف ، فهو هذا الذى يتميز باصطلاح
الخاصة عليه ، وبالتزام القواعد المرعية في المسرح
لمعناه الاصطلاحى الدقيق .

وأما الفن الدارج فشئ آخر ، يتجاوز القواعد
المشتقة من مسرح الإغريق ، ولا يعنيه هذا
الخروج على الأصول المقبولة عند نقاد الأدب .
ذلك لأنه من أنشاء العامة على مألوف ذوقهم ،
وأرادوا به أن يرضى نوازع ثقافية أو اجتماعية ،
تعيجز عن تقديمها فنونهم الأخرى .

هذا المسرح الدارج ، كالأدب الشعبي والقنن
الشعبية الأخرى ، يتصف بالعراقة والتأثير شفاهاً أو عن
طريق التقليد ، ويمتاز ببساطة الموضوعات والأشخاص
وقد يمتاز كذلك بالتكرار .

وعن طريق هذا الفن البسيط وأصل ، للشعب
تقاليد التمثيل طوال تاريخه . فليس صحيحاً أنه
انقطع عنها ما يزيد على الألفين من السنين .

وإذا تصورنا مجموعة المعادات التي باشرها الشعب
على مر الزمن لرأينا أنه استخدم التمثيل للتعبير عن
معتقداته ، وحياته الجارية . ويكفى أن نتذكر تمثيل
مصارع القديسين والشهداء . فقد عمد العامة إلى
تمثيل قصص الشهداء والقديسين . وحسبنا هنا أن
نشير إلى طريقة الاحتفال بمصرع الإمام الحسين -
وهي التي استمرت انتباه دارسى التمثيل الشعبي العربى .
ثم كيف لنا أن نسقط من حسابنا فناً تمثيلاً
كاملاً - كخيال الظل - وقد كان له شأن كبير في
ثقافتنا الشعبية .

الواقع أن هناك اختلافاً في الزاوية التي يلتزمها

(١) ص ٧ وما بعدها فصل « أصل التراجيديات من الدراما والقصص
الدرامية » .

فارنل Dr. Farnell والأستاذ موري G.C. Murray ، وهما اللذان تحدثا - في توسع - عن نشأة فن الدراما .

● مَسْرَحَ حياة الإنسان

لكن باحثين آخرين ، قالوا إن الإنسان مَسْرَحَ حادثات حياته الكبرى قبل أن يعمد إلى تمثيل القصص الأسطورية .

فويليام ريد جواي يؤكد في كتابه « أصل التراجيديات »^(١) أن هذا الفن نشأ من الطقوس المتعلقة بالموت ، وذلك أن القدماء قنسلوا موتاهم ، واحتضوا بجاذبة الدفن والجناز ، فكانوا يقدمون - أثناء الجناز - ألواناً من الرقصات الجنازية التي حدثنا عنها هيرودوت ، وكانوا يسمعون بتقديم الألعاب الجنازية كذلك (Ludi Funebres)

ومن هذه الألعاب ، التمثيل الصامت حيث كان الممثلون ، يسرون في الجناز ، بتقديمهم اللاعب أو الممثل المقلد الأكبر (Archimimus) وقد وضع على وجهه قناعاً يشبه الميت ، وراح يقلد حركاته ، وطريقته في الحديث ، وقد « يلقي بسخرات على حساب الميت » .

ويتبع هذا الممثل ، آخرون يقتلون أسلاف الميت الغابرين .

وهكذا يسير الموتى بين الآباء والأجداد - وقد تغمصوا الممثلين - في عربات فاخرة ، وراء جثة الميت يودعونه إلى القبر .

وبالمجمل أن تمثيل أشخاص الموتى « أدى إلى أن تكون العروض الدرامية جزءاً لا يتجزأ منه في ألعاب الجناز » .

● كتابات في المسرح الدارج

قلنا إن دراسة التراث الشعبي قد امتدت فشملت المسرح الدارج .

وشغلت فنون الدراما مكاناً ملحوظاً عند كبار العلماء الذين بحثوا في تراث الأمم والأجناس ، وفي ثقافة المجموعات البدائية ، وفي التراث الشعبي بعامه . وظهرت نظريات مختلفة تناقش نشوء فن الدراما . وأهم هذه النظريات ، ما تناول تاريخ الدراما في اتصالها بالظواهر الطبيعية .

● نظرية مَسْرَحَ الظواهر الطبيعية

يتحدث سيرجيس فريرز في كتابه « أدونيس وأتيس وأوزيريس »^(١) عن نشوء العناصر الدرامية وكيف أن التغيرات الكبرى في الطبيعة ، وهي التي تأتي مع الفصول الأربعة ، قد روعت الإنسان البدائي وسيطرت على ذهنه ، فبعثته إلى انتقاء هذه الظواهر الخارقة باستمرار خيرا أو دفع شراً . فكان هذا الإنسان يحضن بها عن رغبة أو رهبة ، يقيم لها المراسم ، ويتخذ لها الطقوس ، ويقدم القرابين ، ويسلك يلزاً سلوكاً رزياً ، يؤدي أثناءه تمثيلاً صامتاً أو ناطقاً ، ورفصاً درامياً ، وغناء وتوقيعاً وموسيقى .

وكان أن نشأت أولى درجات الدراما من خلال موقف الإنسان البدائي من الظواهر الطبيعية ، أو قل من خلال موقفه من الفصول الأربعة .

وهكذا ، كانت الدراما بعامه - والدارجة منها على نحو خاص - نوعاً من مَسْرَحَ الظواهر الطبيعية .

ومؤدى هذا ، أن الإنسان بدأ يُمَسْرَحَ معتقداته وتصوراته الأسطورية قبل أن يُمَسْرَحَ حياته هو .

وعلى ضوء هذا الرأي ، تبدو الدراما وقد ارتبطت بالدين البدائي أول أمرها ، ثم بالسحر بعد ذلك .

هذا الرأي ، أخذ به علماء آخرون من أمثال دكتور

ويول كالا Paul Kahle وإثنو ليتمان Enno Littmann
وريتير Ritter وكيرت بروفر Prüfer وكيرن Kern
وميلر Miller .

غير أنه ينبغي لنا أن نقف قليلا عند جهود
العالمين الجليلين جورج يعقوب ويول كالا .
كان جورج يعقوب مديراً لمعهد اللغات الشرقية
بجامعة « كيل » ، وأما يول كالا فكان مديراً لمعهد
جامعة بون .

جمع جورج يعقوب - وهو إمام الباحثين في
مسرح الدي الشرقى - أهم القوائم البيبليوجرافية المتعلقة
بخيال الظل .

وحين أصدر إثنو ليتمان كتابه « خيال الظل العربى »
في عام ١٩٠١ ، ضم هذا الكتاب فهرساً بالمراجع في
هذا الموضوع ، صنفه جورج يعقوب .

وظل جورج يعقوب ، ينشر الفهارس ، ويعصر
المراجع والكتابات الخاصة بهذا الفن ويصدرها ،
ثم يبدل طبعها وتحديثها ، فيما بين ١٩٠١ و ١٩٠٦ .
ثم أصدرها بعنوان « الإشارة إلى خيال الظل في آداب
العالم » . وهذا الكتاب مقسم إلى فصول مرتبة
حسب القرون المختلفة من القرن الحادى عشر إلى
القرن العشرين .

وفى عام ١٩١٢ أضاف إلى مؤلفه هذا ملحقات
بما أسفرت عنه تحقيقاته ، ثم عاد في سنة ١٩٢٥
فأصدر طبعة متفحة وموسعة لهذا الكتاب .

ونحن ندين لجورج يعقوب بأرائه الهامة في أصل
خيال الظل ، وتاريخه وهجرته من موطنه الأصلية
في الشرق إلى الغرب .

• • •

وأما زميله يول كالا ، فهو الذى جاء إلى مصر
باحثاً عن مخطوطات قديمة لمسرحيات خيال الظل
وعثر في سنة ١٩١٩ على مجموعة أوراق خطية .

ومن المؤلفات الهامة في هذا المسرح كتاب
« المسرحيات والرقصات الدرامية عند الأجناس غير
الأوروبية »^(١)

أما مؤلف هذا الكتاب - ويليام ريدجواى -
فكان أستاذاً للأنتروپولوجيا في جامعة كامبردج ،
وكان قد نشر كتاباً آخر عن « أصل التراجيديات »
ومقالات عن « الشعر عند أرسطو » . وفى عام ١٩١٥
ألغى سلسلة محاضرات عن المسرحيات لدى الأمم
الآسيوية والإفريقية ، وغير الأوروبية عامة ، وضمها
في كتاب واحد .

ونحن نقرا في هذا الكتاب فصولاً مستفيضة عن
المسرحيات الدارجة في غربى آسيا والمهند وسومطرة
وجاوة والصين وكبوديا .

• • •

وقد حظى مسرح الدسمى بعناية كبيرة من هؤلاء
الدارسين . ففي أوائل هذا القرن نشر ريتشارد بيتشيل
كتابه « الموطن الأصل لمسرحية الدسمى » الذى سبق أن
أشرنا إليه ، وفيه طبق بيتشيل نظريات المشرقيين
(بينفى Benfey وأتباعه) .

وما لبث هذا الكتاب أن انتقل إلى اللغة الإنجليزية
فأثار مناقشة واسعة بين المعنيين بالدراسات
الأنتروپولوجية والفولكلورية .

وهذا المؤلف تناولته دورية اليونسكو الصادرة
عام ١٩٥٥ .

• كتابات في « خيال الظل »

ومن فروع مسرح الدسمى ، التى نالت اهتماماً جديداً ،
فن « خيال الظل » الذى صدرت فيه دراسات علمية
خطيرة ، قدمها العلماء جورج يعقوب Georg Jacob

(١) The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races in Special Reference to the Origin of Greek Tragedy — William Ridgeway.



سفينة حرب إسلامية



مجموعة من الأشخاص تمثل أسرى صليبيين



سفينة حرب صليبية



الخارق



الرسم

هذه المجموعة من شخصيات خيال الظل منقولة عن بول كالا في « منارة الإسكندرية القديمة »

ولم يكن في ذهن المؤلف أن يضع بحثاً علمياً مستفيضاً في هذا الفن ، ولم يهتم بالدراسات الغربية السابقة عليه ، ولم يطبق منهاجاً علمياً واضحاً . ولا أحب أن أذكر الفقرات التي كتبها الدكتور أحمد أمين عن خيال الظل والقره قوز في قاموسه للعادات والتقاليد ، ذلك أن الطابع الغالب على مواد هذا القاموس هو إيراد الخواطر الشخصية التي تخونها - في غالب الأحيان - دقة الباحث ، واتساع المعرفة بالتراث الشعبي .

وأما الإشارات القديمة الموجودة في كتب التاريخ العربية ، فلا تدخل في نطاق الدراسات وإنما هي رصدٌ عابر لحادثات اتصلت بهذا الفن ، وليس فيها غناء لباحث ، ولا مرشد إلى دخائل الفن . وهكذا تبدو الكتابات العربية قليلة وضئيلة ، إذا ما قورنت بالكتابات الألمانية والإنجليزية والفرنسية .

● فن الخيال

وبعد فأهمل هذا الفن الذي رأينا اهتمام المستشرقين به ، وانتباه الفولكلوريين إليه ؟ في هذا الفن ، محاولة بدائية لاستخدام الصورة في التعبير عن قصة تمثيلية . والصورة هنا ، هي الخيال . ومن ثمَّ يُعرف هذا بطيف الخيال أو « خيال الظل » أو « ظل الخيال » .

يقول لاندאו : « خيال الظل فن مسرحي يؤدي بإلقاء غلال على سائر مرئي الجمهور » (١)

ويقول هنزل : « إنه مسرح يضم فن الحكاكة والموسيقى والتصوير والشعر ، وهو قادر بواسطة شخصه الشفافة المصنوعة من الجلد الملون أن يحدث على السائر تقاليد المضاء من الخلف ، خداعاً يمتد لشرق من الخلف ، خداعاً يمتد لشرق المتأمل أكثر ما تمتد فنونا المسرحية الواقعية الجافة » (٢) .

ويقول : « يتألف الجهاز الخاريجي لمسرح الدم من منصة تشبه

اشتراها من بعض اللاعبين هذا الفن ، وقد عرفت هذه الأوراق « بمخطوطة المنزلة » .

وليل كلاً مقالات منشورة في دورية أكاديمية برلين ، وغيرها من المجلات العلمية ، وقد درس فيها « شخص خيال الظل الإسلامية المجموعة من مصر » ، ذلك أن پول كالا كان قد حصل على أكثر من ثمانين نموذجاً من شخص خيال الظل أثناء إقامته في مصر ، وقد نشر ٢٤ منها في المقدمة التي وضعها لمثارة الإسكندرية .

وله أيضاً مقالات في « خيال الظل الإسلامي في مصر » و « قصة أخرى لمحمد بن دانيال » و « لمحة بدوية يستخدمها لاعبو خيال الظل المصريون » .

ولكن أهم ما يقرن باسم جورج يعقوب وبول كالا ، تلك النصوص الشعرية القديمة ، التي نشرت باسم « لعب التماسح » و « منارة الإسكندرية القديمة » .

● كتابات عربية

أظهر ما لدينا من الكتابات العربية مؤلفان صغيران لم يتوافرا على مسرح الدمى ، وإن كانا قد ضما صفحات تعتبر فريدة في المكتبة العربية .

وأول هذين الكتابين : « قصصنا الشعبي » للدكتور محمد فؤاد حسين ، الذي تناول فيه خيال الظل - خلال حديثه عن أنواع ذلك القصص - تناولاً سرياً عمده آراء جورج يعقوب وبول كالا . وقد تعرض هذا الكتاب لقصص ابن دانيال المعروفة بطيف الخيال ، كما تعرض للقصص التي نشرها المستشرقان الألمانيان السابقان .

وأما الكتاب الثاني فهو رسالة صغيرة ، بعنوان « خيال الظل » وضعها أحمد تيمور ، وأورد فيها ملاحظات متفرقة . وهي تمتاز بأنها تشتمل على تلخيص لاثنتي عشرة لعبة من لعب الخيال ، كانت موجودة أيام تيمور .

(١) ص ٩ من « دراسات »

(٢) ص ٩٣ من مجلة الإسلام : مادة « خيال الظل » .

مفاتيح تمهيدية ، وكذلك إنشاء النهايات وهي تسبيح وطلب الغفران ، محاولة من اللاعبين أن يتحاشوا تزمّت رجال الدين ، أيام كان من اليسير محاربة هذا الفن ، بدعوى أنه يعتمد على الصور والدُمى المحرّمة .

والشخص آعاط تصور الإنسان أو الحيوان أو الجهاد . ففي بعض من التمثيليات ، تظهر « التردة » و « الكلاب » و « القطط » ، وفي بعضها الآخر تظهر « سفن الحرب » أو « سفن التجارة » و « المناظر » و « الأديرة » و « البساتين » الخ .

وأما التمثيليات ، فتلقى عند قواعد مشرّكة ، منها هذه البداية (الاستقبالة) ثم النهاية التقليدية (الختام) .

وتسمى التمثيلية « لعبة » أو « بابة » ، وبنائها بسيط دائماً ، وحوادثها قريبة من حياة الجمهور ، وأما أسلوبها محراراً شعري . قد تتخلله « وقفات » من النثر القصير المختلطة .

وعالماً ما تحتوي « البابة » على إرشادات مسرحية ، يلتبسها « الخيال » ، أثناء التمهيد أو في سياق الحوار . وقد أراد المؤلف الأصلي أن توجه سائر اللاعبين ، ذلك أنها تبيّن بالمازني أن يضربوا أحياناً من مقامات معينة (مقام الرست غالباً) وأن (يَسْتَبْدُوا) بالنشيد ، وأن يدفخوا بهذه الشخص و يحجبوا تلك .

وأقدم التمثيليات المعروفة لنا « طيف الخيال » لحمد بن دانيال ، ثم عثولة المزلّة ، وأحدثها - فيما جمعناه - عثولة أحمد تيمور التي نرجع أن تكون قد دُوِّنت في مطلع هذا القرن وإن كانت تشتمل على نصوص شعرية تعود إلى القرن الثامن عشر أو السابع عشر .

على أن هذا كله ، صرد تفصيلاً في الجزء الثاني من هذه الدراسة ، التي نرّمع أن نقرده لبحث تمثيليات « منارة الإسكندرية القديمة في خيال الظل

للصفا الخاصة لسرح العرائس الأوروبي فيها عدا أنه يشد في فتحة للسرح ستار يضاء بمصباح ، ويضبط الخيال على هذا الستار بشخص ، طيل كل منها قدم تقريباً مصنوعة من الجلد ، وهذا التحريك أو التفتط يحدث من خلال فتحات في المماسل .

هذا الوصف العام ، يتعلّق على ما نعرفه في مسرحيات الخيال المنشورة ، ومن المعلومات التي جمعها مركز الفنون الشعبية بالقاهرة ، وتلقاها من البقية الباقية من لاعبي الخيال .

ويتلخص الوصف العام في أن خيال الظل: (١) فن مسرحي (ب) له قصصه التمثيلية (ج) التي تظهر أمام الجمهور كظلال (د) لكن هذه الظلال منبعت من شخص (هـ) يحركها ويلقى حوارها وأغانيها ، يمثلون ولاعبون (ل) ويعتمد هذا الفن على نوع من الحيلة حين تُلقى الأضواء من الخلف ، فتتمد الظلال على الأستار .

● الشخص والتمثيليات

والعادة أن يقص اللاعبين للشخص اللازمة لتمثيليات ، من جلود (البقر أو الجاموس أو الحمير الميتة) ويعالجوها حتى تصبح شفافة ، ويصبغونها بالألوان ، ويتركوا فتحات في مفاصلها .

ويستعاض أحياناً عن الجلد بالورق المقوّى . لكن اللاعبين يفضلون الشخص الجلدية لقوة احتمالها ، وطواهيها في التشكيل .

هذه الشخص ، تتحرك لصق الستار المصنوع من قماش خفيف ، فيدفع اللاعب بعصيه في فتحاتها ، ويحركها حسب أدوارها ، ويتم العرض في المساء ، حيث يجلس الجمهور أمام الستار ، وقد أطفئت الأنوار ، وعندما يبدأ اللعب تضاء الأنوار الداخلية خلف الشخص والستار .

كل ذلك خلق جوّاً خادماً . وقد يعمد البعض إلى أن يخلعوا على الشخص ، أفكاراً صوفية ، وربما كان إنشاء الاستقبالات وهي

المصري «و» لعب التماسح «و» لعبة الدير « ، مع عقد مقارنة بين النصوص التي نشرها پول كالا ، وتلك التي تضمها مخطوطة تيمور .

● خيال الظل في العالم الإسلامي

ولنرجع الآن إلى انتشار خيال الظل من موطنه الأصلية إلى بلاد الشرق الأدنى الإسلامية .

عرف العالم الإسلامي هذا الفن في عصره الوسيط ، حملته إليه المغول ، فذاع في العراق وتركيا وسورية ومصر ، ثم في شمال إفريقيا .

ومن المرجح أن يكون قد دخل أوروبا عن طريق الشرق الإسلامي .

وإذا كان ريتشارد بيتشيل وجورج يعقوب وينزل ، قد رأوا أن الهند هي الموطن الأصلي لهذا الفن ، وكان بيتشيل هو الذي قال لنا إن الخيال انتشر من الهند إلى البلاد الآسيوية المجاورة . كما لا يخفى والهند الصينية والصين ، ثم ارتحل من هذه المواطن إلى العرب ماراً بفارس والعالم الإسلامي فأوروبا . إلا أن وجوه الشبه القوية التي تقوم بين الشخص الصينى وشخص الخيال الإسلامية^(١) ترجع أننا أخذناه عن الصين .

يقول لاندائو : « هناك أدلة على وجود تطور مستقل في خيال الظل الصيني الذي تتشابه شخصوه والظفوف التي تعرفها من خيال الظل الإسلامي .. وجرياً على التواتر تجرب الصينيون خيال الظل حتى إن الاشتقاق المستخدم لهذا الفن وهو الظلال الصينية Ombres Chinoises جرى في أوروبا زمن طويل . وأهم من هذا أن خيال الظل ربما دخل العالم الإسلامي بواسطة المغول جيران القبائل التركية » (٢) .

ويذكر المستشرق ريتز أن لاعبي خيال الظل في تركيا كانوا يتداولون — على أيامه — قصة عن أصل

هذا الفن ، فينسونه إلى رجل فارسي قدم بلادهم وعلمهم الخيال .

والشيء المهم في هذه القصة ليس صدقها وإنما إشارتها إلى فارس ، وهي الطريق الذي هاجر فيه الخيال متجهاً إلينا .

يقول مينزل : « بين الصين والهند عبد الطريق إلى الأراسى الإسلامية عبر فارس ، حيث نجد مقاطع متعددة في قصائده شعرا ، تشير إلى خيال الظل ، بيد أنها تسليط معلومات قليلة للغاية عن تمثيلاته » .

وإذا قارنا بين آراء المشتغلين بدراسة تاريخ الخيال ، استطعنا أن نلخصها على النحو التالي : (أ) لدينا شواهد على وجود مسرح الدومي في العالم القديم في الهند واليونان وروما . (ب) لكن من المستبعد أن يكون هذا الفن قد نشأ في الهند أولاً ثم هاجر إلى سائر أنحاء العالم القديم . (ج) فأغلب الظن أن هذه المواطن ما رسته في استقلال بعضها عن بعض . (د) ومنذ القرن الحادي عشر — وبالأخص منذ الثاني عشر — وصلنا نحن المسلمين أحد فنون مسرح الذي وهو الخيال قادمًا إلينا من الصين ، عبر فارس . (ل) ومن المرجح أن يكون هذا الفن قد واصل هجرته من بلادنا إلى أوروبا .

ولدينا بعض الإشارات المتفرقة في تواريخ ابن لياس والمقريزي ، عن الخيال في مصر . ويقال إن أقدم « ما وصل إليه طينا من اشتغال العرب بها — أي لعبة الخيال — أنها كانت من ملهى القصر بمصر مدة الفاطميين » (١) وإن الملك الناصر صلاح الدين أخرجه من قصور الفاطميين من يُعاني خيال الظل ليريه للقاضي الفاضل ، فلما انتهى اللعب سأله صلاح الدين :

— كيف رأيت ذلك ؟

— فقال : رأيت موضة .. رأيت دولا تمضى ودولا تأكل ولما انطوى الإزار على السجل كتبت إذا افترقا واحد .

وفي « حدر القرائد المنظمة » للجزيري أن السلطان

المصري وإن كانت الترجمة الحرفية لها هي « العين السوداء » .

وهكذا تبدو مشكلة التأثير المتبادل بين الفن التركي والفن المصري ، ذات أهمية خاصة .

ذكر ابن إياس في « تاريخ مصر »^(١) أن السلطان سليم ، لما كان بالمقياس جلس للفرجة على خيال الظل وطرب له وقال لصاحبه : « إذا سافرتا إلى استنبول فامض منا حتى يتفرج ابنى على ذلك » . ويعتقد جورج يعقوب^(٢) أن السلطان سليم حمل هؤلاء اللاعبين المصريين ضمن السفارة صانع الدين حملهم إلى تركيا ومن المرجح أنهم مكثوا هناك ثلاثة أعوام .

وقد ذهب بعضهم^(٣) إلى أن هذه كانت أول مرة عرّف فيها الأتراك فن الخيال .

وبما ساعد على قيام هذا الفن ، أن أقدم للنصوص الموجودة عربية مثبّتة في مصر ، وهي طيف الخيال لابن دانيال . وأن المخطوطات التي تم اكتشافها حتى الآن ، وكانت لخيال الظل التركي ، أحدث عمراً من مسرحيات ابن دانيال .

غير أن هذا الاستنتاج معتمد على أدلة سلبية ، فليس لنا أن نقطع بأن الأتراك ، أخذوا عنا هذا الفن ، لأننا لم نكتشف بعد مخطوطات تركية أقدم من طيف الخيال .

علينا — كما يقول لاندאו^(٤) — أن نبرهن على وجود تأثير قوي ومتبادل قبل الفتح العثماني ، حتى نحدد بشكل دقيق ، تلك النتائج التي نطرحها . غاية الأمر — إذن — أن فن الخيال المصري أثر تأثيراً كبيراً على الفن التركي ، عقب الفتح العثماني ،

فعبان حمل معه خيال الظل عندما حجّ سنة ٧٧٨ هـ . وفي ابن إياس أن السلطان جقق « رسم بركة شخص عباد الظل جميعها » وإبطال اللعب بها وكان ذلك في عام ٨٥٥ هـ .

• خيال الظل في مصر وتركيا وسورية

مرّ خيال الظل عند وصوله إلى الشرق الإسلامي بتغيرات هامة ، وما لبث المصريون أن جعلوا منه طرازاً مميزاً عن الطرز الصينية .

ولأريب في أن هذا الفن قد تأثر — أو قل تشكل — بالتقاليد المحلية في كل جزء من العالم الإسلامي .

وقد ذكر مارتينوفتش Martinovitch في مقاله المنشور

في « العالم الإسلامي » بعنوان « المسرح التركي — الحلقة المفقودة »^(١) أن عروض (خيال الظل) التي

استرعت اهتمام الجمهور في تركيا ، تعود إلى القرن الثاني عشر ، وإن كانت أصولها تتأخر على ما أقدم

من هذا التاريخ بكثير ، فلعلها أن تكون متأثرة بالتمثيل الإغريقي الصامت الذي وصل إلى تركيا من الثقافة

البيزنطية . وما ينبغي ملاحظته ، أن الغزاة الأتراك استبقوا في خصلتهم الممثلين البيزنطيين .

وأهم شخص خيال الظل التركي هما : حاجي واد والقره قوز ، وهذا الأخير أصبح اسمه على هذا الفن

عندهم . فإذا قلنا القره قوز التركي ، فنحن نعي خيال الظل التركي .

وكثيراً ما يبدو شخص القره قوز بصورة النعجى ، مما دعا بعض المستشرقين إلى دراسة لهجة اللاعبين بالخيال ، والانتباه إلى وجود تعابير وألفاظ غريبة كثيرة في أساليب القره قوز^(٢) .

وشخصية القره قوز ذاتها مأخوذة عن الفن

(١) صفحة ١٢٥ الجزء الثالث — طبعة بولاق .

(٢) صفحة ٧٨ من خيال الظل العربي لبيتان — إضافة جورج

يعقوب .

(٣) محمد فؤاد حسين في « قصصا الشيم » .

(٤) راجع فصل Shadow Theater في دراسات

(١) صفحة ٥٤ عدد يناير ١٩٤٤ مجلد ٣٤ .

(٢) مادة قره قوز — روتر — في مجلة الإسلام صفحة ٧٣١ —

المصرية والتركية ، يبدو أنه ليس ثمة فوارق كبيرة تميز هذا الفن هناك .

وأما المعلومات المتوفرة للباحثين عن خيال الظل في مراکش والجزائر وتونس ، فقصدها الأول كتابات الرحالة الغربيين ، وبعض الملاحظات التي أبدتها المستشرقون عن الصلة بين خيال الظل الإسلامي وخيال الظل الأوروبي والإيطالي خاصة . وقد ذاع أن هذا الفن دخل أوروبا حوالي الفتح العثماني لمصر ، وذلك عن طريق تونس وإيطاليا وفرنسا وألمانيا .

وهناك رأي آخر يقول : إن الفن التركي أثرى الأغرقي ، ثم ارتحل غرباً إلى إيطاليا .

والمهم هو ملاحظة وجوه الشبه القوية بين هذا الفن في إيطاليا ، وبينه في تركيا وسائر بلاد العالم الإسلامي الواقعة على سواحل البحر الأبيض المتوسط ، ذلك لأن دراسة نواحي التشابه - عنصر أساسي في تحديد معالم الطريق ، الذي هاجر فيه خيال الظل ، منذ أغار المغول على الشرق الإسلامي .

بيد أن الأمر الهام حقاً هو الأغراض التي استخدم فيها خيال الظل في العالم الإسلامي . ف شخصية القرقوز التركي والسوري ، وشخصيات « الحاذق » و « المقدم » و « الرخم » في خيال الظل المصري ، كانت أدواراً يستخدمها الفنان الشعبي في نقد المظالم والأعداء . وذلك بالإضافة إلى إظهار التناقض في الحياة الإقطاعية لذلك العهد .

وقد استطاع هذا الفن أن يسجل دقائق الحياة الجارية ، وثقافته العامة ، ثم استطاع أن يؤرخ لبعض الحوادث التاريخية الخطيرة كالحروب الصليبية . وقد يكون مما يسترعى النظر أن فن الخيال ، قد اتخذ اتجاهاً وطنياً صريحاً في الجزائر ، على ما عهدتُنا بهذا : « رايخ » و « فلولج » و « يكثر

ومنه اقتبسوا شخصية القره فوز تلك الشخصية التي خلقها ابن ممتي حين أنشأ كتابه المعروف « الفاشوش في أحكام قراقوش » ، فأطلق في اللوق العام ، صورة هزلية ذالعة ، لرجل مغفل قاسٍ .. يرمز للبطلش والعدوان .

على أن فن الخيال المصري ، عاد بعد ذلك فتأثر بالبيئة التركية .

يذكر إدوارد ويليام لين ، في كتابه طبائع وعادات المصريين المحدثين^(١) إنه شاهد القره فوز التركي في مصر ، وذكر هاوسمان أنه رأى بعض تمثيليات خيال الظل تقدم باللغة التركية وذلك عند ما زار القاهرة عام ١٨٦٠ .

ومن المتصور ، أن يكون اللاعبين قد استخدموا هذه اللغة ، لأنهم كانوا غنابلون - في بعض الأحيان - سكان القصور من الأتراك أو عليّة المصريين المشتهين بالأتراك . ولكن اللغة العربية ، ما لبثت - مع غمر الروح الوطنية - أن طردت اللغة التركية نهائياً^(٢)

● في سورية وشمال إفريقيا

من المعتقد أن خيال الظل السوري - ويسمى القره فوز على غرار التسمية التركية - قد تأثر تقاليد هذا الفن ، ومع أن النصوص المتاحة للباحثين ، تأتي في المرتبة الثانية بعد التمثيليات المصرية من حيث الكم ، إلا أن المعلومات المتعلقة بهذا الفن في سورية أقل مما هو معروف عن خيال الظل المصري أو التركي . والملاحظ أن هذا الفن كان منتشرًا على نطاق واسع حتى أوائل هذا القرن ، ومعظم النصوص التي عرض لها ليثان وجورج يعقوب ، ترجع إلى القرن التاسع عشر . ومن مقارنة تلك النصوص بمسرحيات الخيال

(١) صفحة ١١٦ الجزء الثاني .

(٢) ص ٣٠ - دراسات .

الشاذة ما أخذ هذا الفن .

على أن « أكبر خدمة أداها مسرح خيال الظل لتاريخ الحضارة العربية » هو - كما يقول لاندائو - « أنه حفظ للأجيال القادمة طليحات ثمينة من العادات والأفكار الجارية لدى الأجيال السابقة . ومن الناحية الفنية مهد الطريق هو لعب المداحين والقصاصين ، أمام المسرح الأوروبي ، وكذلك فقد أمد الأرض لاستقبال هذا الفن الحديث (١) »

ذلك لأنه عن طريق مسرح خيال الظل والفروع الأخرى من مسرح الدُمى - استبقت الأمة العربية اهتمامها بالتمثيل ، وواصلت تقاليدها الدرامية ، فلما وفد المسرح الفرنسي إلى مصر مثلاً ، ثم لما بدأ المسرح العربي الحديث ، كان من الممكن أن يحس المصريون جلال هذا الفن ، وأن يتلوقوه ، ويتفعلوا به ، وهم الذين حافظوا على ملامهم الدرامية طوال قرون كثيرة .

(١) ص ٤٧ « دراسات »

موسكاو « و « سپايس » و « برنارد » .

فيكلمر موسكاو Pückler Muskau قد وصف لنا تمثيلية قره قوز (خيال ظل) في الجزائر أوائل عام ١٨٣٥ ، وفي نهاية هذه التمثيلية ، يهاجم القره قوز الذي يرمز في هذه المسرحية للمواطن الجزائري جيوش الفرنسيين التي جاءت لإلقاء القبض عليه ، ويحملها على الفرار ، وقد راح يضربها بعض صنعها من جسم إله الخصب (الإغريقي) .

وفي مسرحية أخرى - ذكرها رايج - يظهر إيليس في ثياب عسكرية فرنسية .

وقد أدركت السلطات الفرنسية أن الفنان الجزائري استخدم هذه الوسيلة ، التي كانت قريبة إلى الجمهور ومحبة إلى نفوسهم في مهاجمة الاحتلال الفرنسي ، فأصدرت تلك السلطات أوامرها بمنع لعب الخيال في الجزائر وكان ذلك عام ١٨٤٣ واتخذت من الاجراءات



مطاردة المجرمين تجرّى على الورق

بقلم المقدم حسين محمد مولى

القائع لا تكتب ولكن الشهيد قد يكتلبن .
« هانس جروس »

وفي ١١ من أغسطس سنة ١٩٥٥ ، عثر على جثة السيدة « م . ب » مقتولة وبهشمة الرأس في مطبخ شقتها . والوفاة من ضربات على الرأس بآلة صلبة وسرق المصوغ الذي كانت تتحلل به
(القضية ٢٢٧٠ جنابات مصر الجديدة سنة ١٩٥٥) .

وهرة أخرى تقيد القضية ضد مجهول ، ولا بصيص من الضوء ينير الطريق أمام الباحثين .

• • •

ولما كاتل يوم ٧ من يولييه سنة ١٩٥٦ عثر على جثة السيدة « ع . ش » مقتولة في مطبخها بالبيسة نفسها ، وفي الظروف نفسها . وفي اليوم نفسه قبض البوليس على القاتل وهو سبّاك يدعى « م . ع » وضبط بين مصاداته ماسورة ثقيلة ملونة باللحماء ، وضبط في حيازته بعض المصوغ المسروق . واعترف بارتكابه الحادث الأخير ، ولكن البوليس اتهمه أيضا بارتكاب الحوادثين الآخرين . وكان دليله حرقان هما : (ط . ج) ، أي طريقة الإجرام .

وقدعت النيابة القاتل للمحاكمة بتهمة قتله ضحاياها الثلاث ، وأصدرت العدالة حكمها فيه .

• • •

وحادث رابع وقع في عام ١٩٤٤ . عثرت ابنة شقيقة السيدة « ن . ص » عليها مذبوحة في فراشها ذات صباح حينما حضرت لزيارتها .

المكان : مدينة بزووتر بإنجلترا

الزمان : ٢١ يونيو سنة ١٩٤٦

اكتشفت خادمة فندق مروج كورت عند تنظيفها الحجرات جثة إحدى نزيلات الفندق وقد شدّت قدماها شداً وثيقاً بوساطة منديل ، وقُطِعَ جسمها تقطيعاً مربعاً تبدو عليه آثار أستان . ولقد قرر طبيب البوليس أن الوفاة نجمت عن الخنق ، ورفع الأخير بصمة إصبع من على حوض الغسيل وكان ظاهراً أن الحوض نظف لإزالة ما عليه من آثار . فانتزع من مراجعة سجل النزلاء أن السيدة تدعى « م . ب » ، وأنها تزلت مع زوجها « كولنيل هيث » منذ خمسة أيام ، واختفى الزوج ... ولم تكن تمنحى بضع ساعات حتى كان الزوج قد وقع في قبضة البوليس واعترف ، وقدّم للمحاكمة ، وقضى بإعدامه شنقاً .

• • •

ومرة ثانية ولكن في مصر .

المكان : ضاحية مصر الجديدة .

في ٢٣ من فبراير سنة ١٩٥٣ ، عثر على جثة السيدة « ن . م » في مطبخ شقتها وقد هشمت رأسها بآلة صلبة ، وسرق مصوغها الذي كان بيدها
(القضية ٢٥٦٢ جنابات مصر الجديدة سنة ١٩٥٣) .

ولم تسفر تحريات البوليس عن معرفة الفاعل ، فقيد الحادث ضد مجهول .

• • •

بأسلوب معين يخلقه ، فإذا أراد هجره أو العلوق عنه ،
خائنه لإرادته لاستبداد العادة به ، وسيطرته عليه .

ومن هنا يتضح أن « أسلوب الإجرام » يلزم
المجرم ويميزه عن غيره ، فهو — كما يقال « البصمة
التفيسية » له .

ولقد نجحت النظرية نجاحاً كبيراً في التطبيق العملي
أدّى إلى التوسع في استعمالها ، وأدخلتها إدارة مدينة
لندن « سكلندلارد » ثم أقرها مؤتمر البوليس الدولي
الذي عقد في نيويورك سنة ١٩٢٢ ، واستعملتها دول
كثيرة أخذتها عن إنجلترا حتى أصبحت الآن معمة
في جميع إدارات البوليس في العالم ، وأدخلتها مصر
حوالي سنة ١٩٢٦ .

ولكن ما الذي يدفع المجرم إلى إتيان فعل واحد
لا يغيره ؟

وبالإختصار ما هي أسباب تخصص المجرمين ؟
التخصص هو إقبال المجرم على جريمة من نوع
معين يرتكبها بطريقة معينة تحقق الغرض من ارتكابها ،
ويسهل له الحرب من مكان وقوعها دون أن يترك
وراءه ما يميزه عن شخصيته .

والمجرم في دائرة تخصصه ينتقى الظروف التي يعمل
فيها ، ويحدد نوع ضحيته في ضوء تجاربه الماضية ،
مستغنياً من الميزات التي وهبها الطبيعة له سواء أكانت
جسدية أم خلقية^(١) .

(١) التصانيف ثلاثا تجتمع على جانب من دقة التلخيص والروعة ،
على سبيل البراءة ، وم أبقو اللبس . ومنهم من يتخصص في الاحتيال
على طوائف معينة مثل : الأطباء أو المهندسين . وهناك من يتناولون على
الأسباب أو السبلين ... وهكذا .

ولصوص المارل الذين تخصصوا في اقتحامها عن طريق الصدور على
المواسير يكونون غالباً غفائ الزنن والحركة ليستطيعوا التسلق
والنسل من فتحات النوبة أو التوافه الضيقة . ويمتارون بعدة البصر
التي تمكنهم من تعرف طريقتهم في الظلام دون أن يمتدوا إلى صوت
فيقتطوا التامنين . والتشالون الذين يستخدمون أساليبهم في التقاتل كل
نمين من الميوب ذوو أسابع طويلة رشيقة وهكذا .

كانت القتل على جانب كبير من الرأه ،
تعيش بمفردها في قبالا ، ولا يقوم على خدمتها إلا
طباخ هرب بعد الحادث ، وكانت حالة المسكن
تدل على أن القاتل عيب بمحتوياته بقصد السرقة .
ولم تنقضى ساعات حتى كان البوليس قد ضبط
الخادم في بلدته ، وضبط لديه مجوهرات تخص
القتيل .

ومرة أخرى كان الفضل « لطريقة الإجرام » .

• • •

وفي إنجلترا — كما في مصر — لا يمارس البوليس
السحر في كشف الجرائم ، ولكنه يستخدم أسلوباً
علمياً حديثاً ، يطلقون عليه هناك M.O. وهو
اختصار Modus Operandis أي « أسلوب الإجرام » .

وفي مصر نطلق عليه (ط . ج) وهو اختصار
« طريقة الإجرام » . والوسيلتان لا تختلفان في شيء ،
فأصلهما واحد .

ففي عام ١٩١٣ ، لاحظ « ميجر جنرال اشلي »
رئيس البوليس في مقاطعة يوركشير من استقراء إحصاءات
الحوادث الجنائية أن السواد الأعظم من المجرمين
يرتكب جريمتهم بأسلوب خاص لا يغيره ولا يتحول
عنه حتى أصبح هذا الأسلوب الإجرائي طابعاً له
كالملاركة المسجلة Trade Mark يميزه عن غيره
من سائر المجرمين .

وانتهى صاحبنا إلى أنه متى أمكن الوقوف على
أساليب الإجرام وتسجيلها ، ونسبة كل أسلوب إلى
صاحبه ، أصبحت مهمة رجال البوليس سهلة إذا
ما أريد ضبطهم عند ارتكابهم جرائم جديدة .

وعاد هذه النظرية هي الفكرة التي دلت التجارب
والإحصاءات على صحتها ، والتي مؤداها أن كل مجرم
يخترع نوعاً معيناً من الجرائم يبرع فيه ، ويمارسه

وحتى إذا لم يعترف بشيء منها فإن البحث يستمر فإذا ظهرت له اتهامات سابقة أمكن إيجاد الروابط بينها . وفي مكتب التسجيل باسكتلندارد ما يقرب من ثلاثة ملايين بطاقة لمجرمين .

ونظراً إلى أن المجرمين كثيراً ما يتحولون أسماء ليست لهم ، فإن الشخص الواحد قد يكون له أكثر من بطاقة حسب أسمائه المتحولة ، وقد تصل في بعض الأحيان إلى ٤٠ أو ٥٠ بطاقة .

وبالإضافة إلى المجموعة الرئيسية للسجلات الجنائية يوجد عدد من القهارس التكميلية ، كل منها له أهمية عظيمة ، وأكثرها فائدة فهرس M.O. وهو مؤلف من بطاقات تثبت فيها معلومات عن جميع المتهمين الخطيرين الذين يستخدمون طريقة معينة في ارتكاب جرائمهم ، ويتكون من عدة أقسام :

١ - قسم الأسماء : وتوجد به بطاقة مفصلة عليا الاسم الأصلي ، وكل اسم متتحل للمجرم ، ثم ستة وثلاثة وطولة . وهذه التفصيلات الثلاثة تكفي لاستخراج البطاقات فوراً ، ويمكن غربلتها فيما بعد بمقابلة كل بطاقة منها مع غيرها .

ب - قسم فحص طريقة : ويسجل فيه الأسلوب الذي يتميز به المجرم تفصيلاً .

ج - قسم أوصاف الجسد : ويسجل فيه كل تشويه خلقى ظاهر للمجرم سواء أكان مئبئاً في قسم الأسلوب أم لم يكن ، وتفسر التشوهات بالمعنى الواسع الذي يشمل كل العلامات المميزة ، وترتب البطاقات أبجدياً حسب أجزاء الجسم . فمثلاً :

تحت حرف « ح » يحى وصف عيوب المجرمين تحت تقسيمات عدة :
أسمى كالية - فاقدة إحدى العينين - مرض الكاركت - حلى -
ضخيفة الإبصار - نظارات - جاسطة ...

عل أن يذكر في جميع الحالات إن كانت العين أو اليسرى .

وتحت حرف « ح » يحى وصف الفم :

به طابع حسن - عقال - سنفلة - أثر التسمم وهكذا ...

ولكن الإفادة من هذه المعلومات لا تتم إلا إذا سجلت هذه الأساليب تسجيلاً دقيقاً منظماً يتناول إلى جانب شرح أسلوب المجرم سائر المعلومات عن المجرم نفسه ليسهل دائماً الربط بين التاجئين ، ويمكن الوصول إلى المجرم المجهول إذا ما طابق الأسلوب .

هذا هو ما يعرف بنظام التسجيل الجنائى Criminal Record وهو يبحث في شخص المجرم وأوصافه وأسلوبه في الإجرام ، وأوجه نشاطه وتحرركاته والأماكن التي يتردد عليها هو وشركاؤه ، والجرعة من حيث النوع والوقت والمكان والآثار التي تخلفت عنها ، ثم يسجل كل ما يتصل بذلك .

ومكتب التسجيل الجنائى في إنجلترا يشغل جزءاً من مبنى سكتلندارد في لندن ، وهو يعتبر مكتباً ذا صبغة قومية ، يضم سجلات كاملة لجميع من حكم عليهم في قضايا خطيرة أو هامة في إنجلترا .

وهو على اتصال دائم بجميع المكاتب الوطنية في جميع أنحاء العالم ، وهو هذا الوصف يضم زيادة على الجرائم المحلية سجلاً للجرائم الدولية .

وعن طريق هذا المكتب يمكن الوصول إلى معرفة الفاعل أو الفاعلين في جرائم قديمة ، ورد الجرائم الحديثة إلى قداى المجرمين ، ورد عدة جرائم إلى مجرم واحد . ويساعد في التعرف على قداى المجرمين إذا ما أميد القبض عليهم ، وتميز المجرمين عند اللقاء القبض عليهم .

وكل سجل لمجرم يتضمن اسمه وأوصافه الشخصية ، وصوراً فوتوغرافية له في جميع الأوضاع وبياناً بجرائمه والأحكام الصادرة في حقه .

وعندما يوضع مجرم تحت الحراسة البوليسية في مكان في إنجلترا ترسل إلى هذا المكتب استشارة السجل الجنائى بأوصافه وبصمات أصابعه .

وتراجع كل الأحكام الصادرة في حقه ويعترف بها

« أولد بيل » بالإعدام ، وتقد في الحكم .

• • •

ولنعد إلى حادث مصرع السيدة الثرية « ن . ص » وكيف قدم مكتب التسجيل الجنائي ممرته للباحثين ومكن العدالة من القبض على الجاني . كانت كل المعلومات التي أمكن جمعها عن الخادم المشتبه فيه هي :

إنه يدعى عده (وقد يكون هذا الاسم مستحلاً علاوة على أنه حتى في حالة صحته فهو غير راب) .
إنه في الخامسة والثلاثين من عمره أو حول ذلك .
إنه أسير شديد السوء .
إنه فاقد العين اليمنى .

جمعت بطاقات جميع الخدم الذين أتوا ، أو صدرت في حقهم أحكام في قضايا سرقات من منازل معلوماتهم وبلغت بضعة آلاف ، ثم بحث من بينهم عن فاقدي العين اليمنى تحت تقسيم « العين » ، فوجد حوالي ثلاثين شخصاً واستبعدت باقي البطاقات ، ثم صيقت الحفنة ، إذ بحث بين هؤلاء عن شخص شديد سوء البشارة تحت تقسيم « اللون » فظهرت حالتان ، وفي النهاية حددت السن شخصية اللص القاتل . أحضر سجله وبه صورته وعرضت على ابنة شقيقة السيدة القاتل فترفت عليها فوراً ، واتضح أنه يدعى « س . ع » من بلدة ... وتعد أكثر من مائة كيلومتر عن القاهرة فانتقل أحد الضباط إلى بلدته حيث ضبطه وكان مشغولاً بفحص مجوهرات القاتل وعلى ملابسه بقع دموية ، واعترف وقدم للمحاكمة فقصت بشيقه .

• • •

بقيت كلمة أخيرة نحم بها هذا المقال ، وهي أن استنباب الأمن في بلد ما لا يعود إلى كفاية رجال البوليس فحسب ، أو لأنهم يعملون طبقاً لأسس علمية حديثة ، أو لأن رؤسائهم من المشهود لهم بالبراعة والدقة .. بقدر ما يعود إلى رأى جماهير الشعب في رجال البوليس أنفسهم . هذا الرأى الذى لا بد لتوافره أن يلم الشعب بخصائص هذا الجهاز فتشيع في نفوسهم الثقة والإعجاب والفخر ، وتقوم بينهما المعازنة على أساس من الدراية التامة عملى إمكانيات كل فريق .

ولا ينسى التسجيل الجنائي الكتمان وبجائته فذاكر التهمة - الذمة - الغافاة - أبلغ لا ينطق المرء - أتبع وينطق حرف السين ، ثام وهكذا ..

وخلاصة القول أن نظام التسجيل الجنائي هو المحور الذى ترتكز عليه أجهزة الأمن في مكافحة الجريمة وضبطها في أكثر الدول المتحضرة .

وسكتلنديارد تشير إلى المجلد الذى يضم قواعد هذا النظام بعبارة : How to catch thieves on paper

أى : « كيف تصل إلى المجرم خلال الأوراق »

وقضية « نيفيل هيث » التى صدرت بها مقالنا تعتبر مثلاً للمساعدة التى يمكن أن يقدمها نظام التسجيل الجنائي إلى رجال المباحث عند شروعهم في إجراءات البحث في الجرائم الهامة . فقد أشبه رجال البوليس في أن يكون التهم هو الذى كان يقيم مع القاتل بالفندق والذى قيد اسمه سجلات الفندق تحت اسم « كولنيل هيث » ، وأظهر البحث في ملفات مكتب التسجيل الجنائي بطاقة باسم « نيشل جورج كليفل هيث » المولود سنة ١٩١٧ وقد قضى زمناً في مؤسسة « بورستال » لإدانته بهمة السرقة وبهمة السطو على المنازل والإدعاءات الكاذبة ، ثم التحق بقوات الطيران ، ثم طرد منها بعد أن أدانته المحكمة العسكرية في عدد من الجرائم . ثم أدانته فيما بعد في بهمة انتحال صفة بكباشى (ليرسد أنه اشترى سر الرتبة بالفندق) وأربدته أنواطاً لا حتى له فيها . واستخرجت بصمات أصابعه المسجلة ، ثم قورنت بالبصمة المرفوعة على الخوص فانطبقتا . ولم يعد هناك شك في أن رجال المباحث إنما يتبعون الشخص الصحيح . وبدلاً من أن يضيعوا الوقت في تحريات لمفرقة الفاعل اتجهت جهودهم نحو البحث عنه .

ومرة أخرى يقدم مكتب التسجيل الجنائي خدماته للباحثين فيضع تحت نظرهم جميع المعلومات عن التهم ، مثل : الأماكن التى يحتمل تروده عليها ، والأشخاص الذين يتصل بهم ... وهكذا لم تكف ثغرى ساعات حتى كانت نشرة بأوصافه وصورته في يد كل شرطى في إنجلترا ، وبعد بضعة أيام ضبط وهو يحاول مغادرة البلاد . وقد حكمت عليه محكمة

التأثيرات العثمانية على العمارة الإسلامية في مصر

بقلم الأستاذ حسن عبدالوهاب

طريق رأس الرجا الصالح ، إذ أحدث انقلاباً ذا شأن في علم التجارة نصبت بسببه منابع الثروة ، وظهر أثرها في مختلف نواحيها ، لاسيما ترأسها الفني والمعماري .

هذان السببان كان لهما أسوأ الأثر في هبوط المستوى الفني للعمارة الإسلامية في مصر طفرة واحدة دون تدرج ، لا في الزمن ولا في الفن . ويبدو هذا جلياً عندما تقارن المنشآت المعمارية في أول القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي بالمنشآت المعمارية في منتصف القرن المذكور ، إذ نرى الأولى بلغت الذروة في الرق المعماري والفني ، على حين أخذت الثانية تسودها البساطة في الواجهات والقباب والمنارات وغيرها . ويعزى هذا إلى اضطراب الحالتين : السياسية والاقتصادية خصوصاً وقد عاد إلى مصر كثير من صناعاتها وفنانها .

غير أن صناعتي قد احتفظتا بريقهما ، الأولى : صناعة الرخام في الأرضيات والوزرات والمهايرب ، والنساق التي انتشرت في دور هذا العصر وفيها المعجب والمطرب ، وتراكيب القبور الرخامية وشواهدا ، وفيها من دقة النقش وجمال الفن وزخرفة الخط طرائف ونوادير . والأخرى : صناعة النجارة وخاصة في السقوف ونقشها بتقسيمها ، وكلتاها لا تقل دقة عما هو موجود منها في دولة المماليك الجراكسة .

ويروى المؤرخ ابن إياس أن السلطان سليم حينما أخذ الصناع من مصر أرسل صناعاتاً غيرهم من استامبول ليحلوا محلهم ، وهذه الرواية مشكوك فيها ، لأنها إن

نسبت طرُز العمارة الإسلامية في مصر إلى الدول التي أنشئت في عصرها . وإن في مصر لطائفة ممتازة من الآثار ترجع إلى الدول المتعاقبة على حكمها ، ولكل منها طابعه وميزاته .

وهذه الآثار وإن وقع على بعضها تأثيرات متنوعة ما بين عراقية وفارسية وأندلسية ، إلا أن هذه التأثيرات تكاد تكون جزئية ومحدودة ، فلم يكد ينصف القرن الرابع عشر الميلادي حتى كانت العمارة في مصر مصرية الطابع ، ثبتت قواعدها ، واتفردت بطرُزها التي تميزها على سائر الطرز .

ومن الخطأ الشائع إطلاق اسم العمارة العثمانية على الآثار التي أنشئت في فترة الحكم العثماني بمصر ، فهي في الحقيقة عمارة مصرية فقيرة وقمت على بعض منشآتها تأثيرات عثمانية ، وقليل منها عثمانى وقمت عليه تأثيرات مصرية ، لأن السلطان سليم عقب استيلائه على مصر سنة ٩٢٣ هـ (١٥١٧ م) أخذ معه إلى استامبول حوالي ١٨٠٠ صانع من مختلف الفنون والصناعات ، فتسلطت في مصر نحو نيف وخمسين صناعة من أدق صناعاتها .

ولا شك في أن خروج هذا العدد الوفير من خيرة مهندسيها وصناعاتها كان له أثر كبير في هبوط المستوى الفني والمعماري ، إلى جانب ما كانت تعانيه مصر في تلك الحقبة من اضطراب وعدم استقرار .

على أن أهم حادث أثر في حالة مصر اقتصادياً وفيما هو تحول طريق التجارة بين أوروبا والشرق إلى



مسجد سليمان باشا بالقلعة

سنة ٩٤٥ هـ (١٥٣٨ م) بتكليفها بالقاشاني الأخضر
الساكن .

وتكسية القباب بالقاشاني الأزرق أو الأخضر ،
وجدت بمصر قبل العصر العثماني لأن قبة الإمام الشافعي
كانت مكسوة بقاشاني أخضر من عمل السلطان قايتباي
الذي جدد قبة مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة
في نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)
وكساها بالقاشاني ، فعُرفت بالقبة الخضراء .

صحبت كان عدد الصناعات قليلاً جداً ، لأن الآثار
التي شيدت عقب الفتح العثماني إلى نهاية القرن السادس
عشر الميلادي مع كثرتها لم يصطليح منها بالطرز العثماني
سوى :

١ - مسجد سليمان باشا بالقلعة

وهو أول مسجد شيد على الطرز العثمانية وأغناها
زخرفاً . فقد جدد لإنشاءه سليمان باشا الخادم سنة ٩٣٥ هـ
(١٥٢٨ م) ، وتصميمه جديد على مساجد مصر ، وهو
من قسمين : القسم الشرق ويتكون من قبة كبيرة
يحيط بها ثلاثة أنصاف قباب حُلِّيت جميعها بنقوش
ملونة وذهبية وكتابات تماثلت ألوانها . وقامت دكة
المبلغ على كوابيل منقوشة في الجانب الغربي .

وصنع المنبر من الرخام وهو منقوش الجانبين كالتأثير
التركية الرخامية المنتشرة في مساجد استانبول .

أما الزورات والمحراب والأرضيات الرخامية فهي
مصرية الطرز . فالوزنة تنتهي بإفريز مكتوب فيه بالخط
الكوفي المزخرف آيات من القرآن ، وهذا النوع من الخط
يزخره شائع في منشآت نهاية القرن التاسع وأول القرن
العاشر الهجري (الخامس عشر وأوائل السادس عشر
الميلادي) .

ويلاحظ أن تجميع الرخام الدقيق الملون في المحراب
والتلقيم فيه مقتبس من معاصريه في المساجد المملوكية .
والقسم الثاني من المسجد الصحن ، قد فرش
بالرخام الدقيق الملون ، وأحيطت به أربعة أروقة ذات
قباب معقودة . كانت هي والقبّة الكبيرة وقباب المصلّى
الملاحقة بالمسجد منطأة بالقاشاني الأخضر .

ولأول مرة تظهر المسلة في المنارة بدلا من الخوذة
المكورة في هذا الجامع ، واتفردت تلك المسلة هي
ومسلة منسارة مسجد جاجين الخلوقي بسبق المقطم

تكية السلطان محمود مع مخالفتها في التصميم لتخطيط المدسة الملوكية ، فكلتاهما غير متعامدة التخطيط ، ولا منبر لها ولا منارة .

ومع أن سليمان باشا أنشأ مسجده بالقلعة على تصميم المساجد العثمانية ، فقد أنشأ مسجده ببولاق ٩٤١ هـ (١٥٣٤ م) مع تفاصيله من منارة وغيرها على طراز المساجد المصرية .

٣ - مسجد سنان باشا ببولاق

أنشأ هذا المسجد والى مصر سنان باشا سنة ٩٧٩ هـ (١٥٧١ م) وتصميمه عثمانى بحت فهو مكون من قبة كبيرة تقوم على أربع زوايا معقودة . ويرقبها مجموعة من الشبايك الجصية والنواير الحجرية . ويحيط بالقبة من جوانبها الثلاثة : البحرية والقبليّة والغربية إيوانات مغطاة بقباب صغيرة يتوصل إليها من القبة من أبواب ثلاثة

أما الممراب الرخاى بتقوشه وألوانه والأرضيات الرخامية الملونة وأشرفها مملوكية الطرز . وبالرغم من أن الأتراك قد أنشأوا الكثير من الآثار في القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) إلا أنها شيدت على طراز العمارة الإسلامية المصرية مثل : مسجد جاھن الخلوقى تحت الحكم سنة ٩٤٥ هـ (١٥٣٨ م) ، وسيل خسرو



تفاصيل من زخارف وكتابات قبة سليمان باشا بالقلعة

ومثله السلطان قانصوه الغورى ، فقد كسا قبة بالغورية بالقاشاني الأزرق سنة ٩٠٩ هـ (١٥٠٣ م) . وقد هدمت سنة ٩١٩ هـ (١٥١٣ م) .

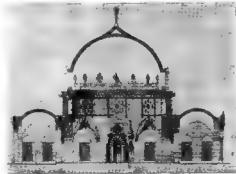
هذا عدا ما وجد من تكتية وقباب القباب بقاشاني أخضر وأزرق ، ومكتوب في القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ، وأكثره قاشاني فارسي .

٢ - تكية سليمان باشا بالسروجية

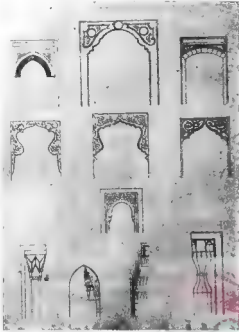
أنشئت هذه التكية في عصر السلطان سليمان بن السلطان سليم بمعرفة والى مصر سليمان باشا وتمت بعد وفاته سنة ٩٥٠ هـ (١٥٤٣ م) .

وهذه التكية - وإن وضع تصميمها من الداخل على الطراز العثماني : صحن مكشوف تحيط به أروقة ، بها حجرات معقودة بقباب نصف كروية مغطاة بقاشاني أخضر - فإن مدخلها بتقوشه الحجرية وقرنصاته وأعتاب شبايك الواجهة القبليّة بتقوشها الحجرية مصرية الطراز ، مملوكية العصر .

وبلاحظ أن اللوحة التذكارية لإنشائها نحتها بالمدسة ، وهو تعبير اقتصر في العصر العثماني على هذه التكية وعلى



قناع لقبة سنان باشا



نقوش النيشانك ومقرنصات تركية



قبة الأمير سليمان بصمره قايىنى

باشا وسنان باشا ، فالقسم الشرق به القبة الكبيرة وقد حملت على ستة عمد من الجرانيت ، يحيط بدائرها فوق العقود ممرٌ صغيرٌ يحيط برقبها ، واتخذت المنطقة الواقعة بين عقود المسلس قباب صغيرة ، كما تعلو المحراب قبة . ويجاور المحراب منبر زخاى فرُغَتْ جوانبه وقاعدته بأشكال زخرفية وهو على مثال أرقى المنابر التركية .

والقسم الغربى - الصحن يحيط به أربعة إيوانات ذات قباب صغيرة . ويتوصل إلى كلٍّ من إيواناته الثلاثة البحرية والغربية والقبلىة بسلم كبير مستدير .

وقد توافرت فى المسجد مميزات العمارة العثمانية من تصميم ومن عقود مؤنونة ونجارة وشارة .

أما باقى منشآت هذا القرن فلها مصرية الطرز وقع

بالنحاسين سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٤ م) ، وقبة الأمير سليمان بالقراة الشرقية سنة ٩٥١ هـ (١٥٤٤ م) فلها تعتبر من أرقى القباب . ومساجد داود باشا سنة ٩٥٥ هـ (١٥٤٨ م) ، وراود باشا ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) ، ومحمود باشا بميدان صلاح الدين سنة ٩٧٥ هـ (١٥٦٨ م) ومسيح باشا ٩٨٣ هـ (١٥٧٥ م) ، عدا مناراتها التى شيدت على الطراز التركى .

- القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)
هذا هو القرن الثانى من الحكم العثمانى لم ينشأ فيه على الطراز العثمانى إلا مسجد الملكة صفية بالدلاودية ، وهو مسجد أنشأه عثمان أغا أغا دار السعادة معلوك الملكة صفية زوجة السلطان مراد الثالث سنة ١٠١٩ هـ (١٦١٠ م) وتصميمه من نوع آخر غير سابقه : سليمان



دأغل مسجد البردق

١٠٧١ هـ (١٦٦٠ م) ، و مسجد « الى برقى » بسوق السلاح ١١٢٣ هـ (١٧١١ م) وغيرهما .

ومن منشآت هذا القرن ما انطبع بطابع العمارة المملوكية تصميما وزخرفا مثل مسجد « البردق » بالداودية .

وقد أنشئ هذا المسجد سنة ١٠٢٥ - ١٠٣٨ هـ (١٦١٦ - ١٦٢٩ م) ، وهو بتفاصيله أكبر دليل على أن العمارة الإسلامية بفنونها وزخرفها كانت كامنة بسبب ضعف الثروة ، فإذا وجد من يستطيع الصرف عليها أبرزت .

ويعتبر هذا المسجد تحفة من تحف العمارة الإسلامية وهو مع صفوه جمع شئى القنون ، فقد أزوت جدرانها بوزرة رخامية انتهت بإقرير متوش كُتب عليه بالكوفى المربع ، والمحراب من الرخام الدقيق لا يقل أهمية عن

على بعضها تأثيرات جزئية مثل : تشكيلة من عقود التخفيف والزينة وبعض التيجان أعرضها فى لوحة واحدة ، ولذلك بسطت بعض الشبايك الجصية ودخلت فيها الجمادات ، والكثير منها محتفظ بلبقته وألوانه .

ووجدت نماذج ممتازة من الشبايك النحاسية المصبوبة غاية فى الروعة ، وعرفت مصر صب الشبايك فى العصر المملوكى ، ولكنه كان فى نطاق ضيق .

وتأثر بعض المساجد والزوايا بتخطيطات جديدة لا تعزى إلى العصر العثماني ، ولكن تعزى إلى ستة التطور مثل : الطرقة التى تشق لإروانى المسجد مثل مسجدى مراد باشا والحמודية ، وتغطية المساجد بقباب صغيرة نصف كرية أو مصلبة تحملها عمد حجرية أو رخامية أمثال : مسجد عبدى بك بمصر القديمة سنة



مسجد مرل الجريدية

قاعات أزوت بالرخام الدقيق والأرضيات الرخامية الدقيقة والسقوف المزينة والمذهبة كقاعة منزل جمال الدين الذهبي وهي لا تقل عن القاعات المملوكية عظمتة وفناً .

ومع أن القبة سادتها البساطة شأن بقية التفاصيل إلا أنها ظلت محافظة على مصريتها . وبين آونة وأخرى نراها نحن إلى العدة إلى جالها كقبة سيدى عقبة جهة الإمام الليث وهي التي أنشأها الوزير التركي محمد باشا سلحشار سنة ١٠٦٦ هـ (١٦٥٥ م) ، وقبة رباط الآثار بمصر القديمة ١٠٧٢ هـ (١٦٦٢ م) ، وقبة أبو جعفر الطحاوى بالإمام الشافعى والتي أنشأها والى مصر حمزه باشا سنة ١٠٩٨ هـ (١٦٨٦ م) ، وقبة الشاطي والقاضي القاضل التين جلدما والى مصر محمد باشا خسرو باشراف كخزانه يوسف سنة ١٢١٧ هـ (١٨٠٢ م) .

وتتمتاز تلك القباب كالقباب المملوكية بالرشاقة ونقش سطوحها .

أجمل المحاريب المملوكية ، والسقوف منقوشة مذهبة . ويقوم إلى جانب المحاريب منبر صغير طعمت حشواته .

أما المنارة فقد عادت إلى رشاقها وهي منارة حجرية حافلة بالنقوش والكتابات كالمنازل المملوكية . وكذلك مسجد يوسف أغا الحين بميدان باب الخلق المنشأة سنة ١٠٣٥ هـ (١٦٢٥ م) ، فإن تصميمه تصمم مدرسة له أربعة إيوانات متعامدة ، مثل المدارس المملوكية .

وفى هذا القرن ، وبسبب الحالة الاقتصادية ، انتشر إنشاء السبيل والكتاب كحجة معمارية مستقلة : السبيل للشرب والكتاب لتعليم البنين وغيرهم ، ورصدت عليها الأوقاف للصرف عليها ، ومع أن الكثير من منشئها أنراك ، إلا أن طراز بنائها مصري محض ، وكذلك الدار الإسلامية ظلت محافظة على طرازها القديم من تصميم ومشريات وفناني ومقاعد وزخارف ، كنزل الجريدية بجوار الجامع الطولوني ١٠٤١ هـ (١٦٣١ م) ، ومنزل عبدالقادر الحداد أمامه سنة ١٠٤٠ هـ (١٦٣٠ م) وبجبال الدين الذهبي بحارة خشمدم بالفورية ١٠٤٧ هـ (١٦٣٧ م) والسبحي ١٠٥٨ هـ (١٦٤٨ م) ، والسادات ١٠٧٠ هـ (١١٦٨ م) ١٦٥٩ - ١٧٥٤ م) وغيرها من الدور التي أنشأها الأتراك أيضاً فى هذا القرن والقرن الذى يليه . ولقد اشتملت تلك الدور على مقاعد لا تقل فى دقة تفاصيلها المعمارية والزخرفية عن مثيلاتها المملوكية ، وعلى



قبة الطحاوى

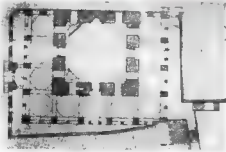
في التأثيرات المصرية المملوكية التي وقعت عليه من حيث صناعة الرخام في الأرضيات وفي الخراب وفي تطعيم المنبر بالنس والزرنشان وتطعيم الأبواب. ومع أن المسجد عثاني التصميم إلا أن منارته مملوكية ، وأقرب شياً إلى منارة الغوري .

٢ - سبيل وتكية السلطان محمود بدرب الجمايز

أمر بإنشائها السلطان محمود بن السلطان مصطفى سنة ١١٦٤ هـ (١٧٥٠ م) بأشراف بشير أغا دار السعادة . والتكية كبيرة تملت فيها العمارة العثمانية . فهي من الداخل أربعة إيوانات حول صحن مكشوف تتوسطه مiazza فوقها قبة ، وقد غطيت الإيوانات بقباب ، كما غطيت الحجرات بها بقباب أكبر منها .

أما السبيل الملحق بها فهو نصف مستدير يواجهه ثلاثة شيايك تحاسية كبيرة مصبوبة بأشكال زخرفية .

وكان لتصميم هذا السبيل أثر في غيره من الأسبلة المشابهة بعده فقد شيد بعضها مستديراً مثله ، وحليت



مقطع أفقي لمسجد أبو الذهب

واجهته المكسوة بالرخام بزخارف نباتية وزهور ، كما حوى أنفُس وأجمل مجموعة متنوعة من الشيايك التحاسية المصبوبة بأشكال زخرفية متنوعة .

وقد كسى من الداخل بقاشاني تركي ومنه أجزاء قليلة هولندية . ونقش سقف السبيل بنقوش تمثل زخارف



سبيل السلطان محمود وأسمه سبيل بشير أغا دار السعادة بمشرباته

● القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي)

هو القرن الثالث من الحكم العثماني ، وهو مثل القرن الماضي ، كثر فيه إنشاء السبيل والكتاب والزوايا والوكايل . ووجد بين منشأته ثلاثة آثار عثمانية :

١ - مسجد محمد بك أبو الذهب - أمام الأزهر

أنشأ هذا المسجد الأمير محمد بك أبو الذهب سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) وهو في تصميمه يتفق مع تصميم مسجد سنان باشا مع اختلافات قليلة ، كما يتفق معه

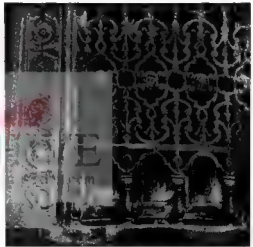
واستعمال القاشاني الأوروبي في هذا السيل وفي سيل السلطان محمود وفي مسجد تربانه بالأسكندرية ١٠٩٧ هـ (١٦٨٥ م) متابع لما حدث في فترة باستامبول: فإن بعض المباني التي أنشئت في عهد السلطان عثمان الثالث ومصطفى الثالث وعبد الحميد الأول اشتملت على بعض ترايع القاشاني الأزرق المصنوع في قينا . وفي هذا الوقت كان صناع مصر ينقشون الوزارات الخشبية بنقوش تحاكي القاشاني .

وعلى ذكر القاشاني المنقوش والمزين بالأزرق والأخضر والأحمر على الأرضية البيضاء أقول ، إنه صناعة آسيا الصغرى ، بل منه ما هو صناعة دمشق . وقد وجد في بعض الآثار المنشأة بمصر في العهد العثماني ولم تكن صناعته من القاشاني محلية بل كان يستحضر من تركيا وما اشتمل على زهور حمراء من رودس ، وأكبر مجموعة منه موجودة في الإيوان الشرقي لمسجد آق سقر بالتيانة ، وفي حجرة مدفن إبراهيم آغا الذي أمر بعمل تلك التكية سنة ١٠٦٢ هـ (١٦٥٢ م) وهي أحمل مجموعة من القاشاني منسجمة مع بعضها عملت خصيصاً للمسجد والمدفن فأكسبت شهرة بين الزوار الأجانب . وأطلقوا عليه اسم الجامع الأزرق . وما وجد من القاشاني في بعض المنازل والأماكن الأثرية منه ما هو معاصر لما ، ومنه ما هو منقول إليها وغير متجانس ، مثل : المجموعة الموجودة في واجهة قبة الجلشنى بشارع تحت الربع ٩٢٦ - ٩٣١ هـ (١٥١٩ - ١٥٢٤ م) فلها أنصفت عليها سنة ١٥٢٨ هـ (١٨٤٢ م) بغير فن أو ذوق . وقد جمعت شتى أنواع القاشاني وأرقاها .

وفي هذا العصر عاد الحفن إلى التخلص من المنارة الإسطوانية التركية . فأنشئت منارات مساجد الكردى بسوقة اللالا سنة ١١٤٥ هـ (١٧٣٢ م) ، وأبو بدير العريان بشارع العروص سنة ١١٨٤ هـ (١٧٧٠ م) ، ومحمد بك أبو الذهب سنة ١١٨٨ هـ (١٧٧٤ م) ، والسادات الوفاية سنة ١١٩٩ هـ (١٧٨٤ م) وغيرها على الطراز المملوكي .

القاشاني وزهرة التوليب ، وهي من الزخارف الجديدة التي شاعت في هذا العصر .

ويسترعى النظر في هذه التكية طرازها الممتاز الذي يعزز أن السلطان محمود حيناً أبدى رغبته في إنشائها أبعد مهندساً تركياً مع خاماتها لتشييدها على الطراز العثماني . لأن بشر آغا دار السعادة المشرف على بنائها أنشأ سيلا وكتائباً باسمه تجاهها سنة ١١٣١ هـ (١٧١٨ م) على الطراز التركي .



مفاصل من شبك نحاس في سيل السلطان مصطفى

٣ - سيل وكتاب السلطان مصطفى عيبدان السيدة زينب أمر بإنشائه السلطان مصطفى خان سنة ١١٧٣ هـ (١٧٥٩ م) وهو مشيد على الطراز العثماني تصميمًا وزخرفاً . فهو نصف مستدير وواجهته مكسوة بالرخام ، وغطيت الشبايك بنحاس مصبوب بأشكال زخرفية نقش أطرافها بزخارف وزهور .

أما من الداخل فقد كسيت أسفل الجدران بوزرة رخامية دقيقة وأعلاها بقاشاني هولاندى ، به مناظر تمثل الريف الأوروبي وسفنًا وغير ذلك .

التركي الجميل تتوسطه صورة الكعبة المشرفة وهي من القطلع النادرة .

وترى هذه الدقة في واجهة سبيله الملحق بجامع المطهر بأول الصاغة الذي جدد إنشائه سنة ١١٥٧ هـ (١٧٤٤ م) ودفن فيه والدته . ويسرى النظر فيه من الداخل عماره الرخامى الدقيق الذى لا يقل دقة عن المحارب المملوكية ، ومنبره الخشبى المجمع بتقاسيم النابىء المملوكية وهو وإن خلا من التطعيم ، إلا أنه حاكاه بنقوش البوابة .

وفي هذا المسجد حلت الشبابيك الخروط بنقوشها محل الشبابيك الجصية .

وفي الباب الكبير الذى أنشأه هذا الأمير للجامع الأزهر سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣ م) نرى ألواناً، جديدة من الزخارف الحجرية جمعت بين القديم والمبتكر ، ولوناً جديداً من الزخرف فى الرخام متأثراً إلى حد ما بزخارف القاشانى والصرى ووسطها اليهود البارزة وأعواد السرو .



واجهة جامع البديى

وامتاز هذا القرن بمنشآت الأمير عبد الرحمن كتحدا فقد كان مشغولاً بالعارة وفي منشآته تجلت دقة الصناعة فى هذا العصر بل تركز طابعها . فقد اهتم بتجديد إنشاء مشاهد آل البيت وغيرها من المساجد . هذا عدا ما أنشأه من أسبلة ومساجد انطبعت كلها بطابع الدقة والجمال وبطابع العارة المصرية الإسلامية فى هذا العصر .

ومن تلك المنشآت سبيله الجميل الذى أنشأه فى شارع بين القصرين سنة ١١٥٧ هـ (١٧٤٤ م) فقد حليت وجهاته الثلاث برخام مزخرف وبرخام مجمع ملون ، وبشبابيك نحاسية مصبوبة ، حليت أطرافها بزخارف نباتية ، كما حل الباب بالقرنصات وبالرخام المنقوش وفرشت أرضية المدخل برخام دقيق ملون .

أما داخل السبيل فقد كسيت جدرانته بالقاشانى



مدارة حسن باشا طاهر



الباب الغربي للجامع الأزهر

بالكوفي المربع أسماء العشرة المبشرين بالجنة وهم :

أبو بكر - عمر - عثمان - علي - طلحة بن عبيد الله -
الزبير بن العوام - سعد بن أبي وقاص - سعيد بن زيد -
عبد الرحمن بن عوف - أبو عبيدة الجراح ، فقد كتبت أوائل
أسمائهم بشكل زخرفي نادر .

وقد بدأ ظهور الخط الكوفي المربع في آثار مصر
في نهاية القرن الثالث عشر الميلادي ، وظل مستعملاً
كترخوف إلى دولة المماليك الجراكسة . ثم شاع استعماله
في هذا العصر وبخاصة في آثار الأقاليم على الخشب
والطوب المتجور .

ونرى فيه كذلك تفنن الخطاط في كتابة « الصلاة
عماد الدين » ، وعجّلوا بالصلاة قبل الفوت طرداً وعكساً .
ونذكر هنا أن خطاط هذا الأمير كان خطاطاً
بارزاً ، كما أن معاصريه في هذا العصر كانوا يواكب في
الخط وخلفوا لنا منه ثروات بالمساجد والقبور ، ومنه
ما هو مكتوب طرداً وعكساً ، ومنه ما هو بأشكال زخرفية
بلغت حد الإتقان .

ونلاحظ في المحراب الذي أقامه في الجامع الأزهر
الضخامة والفخامة ، فهو يعد في مصاف أفخم المحارب
الرخامية . وعلى يساره لوحة مثمنة من الرخام لبس فيها

خلف الإمام الشافعي نجد ثروة فنية في نقش الرخام وأقلام الخطاطين ، وفيها نجد مجموعة طريفة من أزياء غطاء الرأس للرجال والنساء وبعض الحل .

وقد حوت زخارف نباتية وزهور وتوليب وأعواد سرو التفت عليها عناقيد العنب بأوراقها ، وعلى جوانبها أصص الزهور بزهورها وصحاف الفواكه بفواكهها . وجلتها تأثيرات عثمانية .

● القرن الثالث عشر الهجري (نهاية الثامن عشر وأول التاسع عشر الميلادي) .

هو القرن الرابع من الحكم العثماني بصرف النظر عن فترة الاحتلال الفرنسي المقيوت . وفي هذا القرن نرى أن التأثيرات العثمانية مقصورة على منشآت محمد علي من مساجد وقصور وأسبلة أنشأها هو وأفراد أسرته . وهذا مرجعه إلى أنه استقدم من استامبول في سنة ١٨١٣ ، ١٨١٧ ، ١٨٣٦ م ، عمالا وصناعا ما بين أتراك وآلمن ويونانيين . وقد نقل هؤلاء الصناع معهم الطرز المعمارية والزخرفية التي شاعت في تركيا وتمثل في القصور والأكشاك الخشبية المبهلة بالبياض ، وفن الروكوكو الزخرفي بعد أن هذب العثمانيون واستبدلوا منه كل ما يشير إلى الإنسان وجعلوه يحوى مناظر الطبيعة والمنازل والمتزهات والزهور .

وتمثل تلك الطرز في مسجده الكبير بالقاهرة . وقد فرغ من بنائه سنة ١٢٦٥هـ (١٨٤٨ م) وهو في تصميمه وزخرفته قطعة كاملة من الفن العثماني ولم تقع عليه تأثيرات مصرية . كما يتمثل الفن العثماني في سبيله: العقادين برأس حارة الروم سنة ١٢٣٦ هـ (١٨٢٠ م) والنحاسين ١٢٤٤ هـ (١٨٢٨ م) بالنحاسين . وعلى مثالها أنشئت أسبلة أخرى مثل : سبيل سليمان أغا

وفي مسجد الشاذلية الذي أنشأه عبد الرحمن كتحندا بالمسكي سنة ١١٦٨ هـ (١٧٥٤ م) نرى لونا آخر من العقود المسندة ومن الزخارف الحجرية الجميلة مما نعتبره من مميزات هذا العصر .

أما الزاوية اللطيفة التي أنشأها بالسروجية سنة ١١٤٥ هـ (١٧٢٩ م) ، فلأنها رغم جلال مدخلها فقد أعطانا فيها لونا مختصرا من المئارات بإيجاد شرفة بارزة عمولة على مقرنصات بالواجهة يحوطها درابزين حجري مفرغ ، وهو ابتكار وحيد مقبول . وتعتبر منشآت هذا الأمير ثروة عمارية غنية تمثلت فيها طرز العمارة المصرية في حقبة الحكم العثماني . وقد أحدث أبوابا نحاسية مثل : الأبواب المملوكية ، كما أنه عمل أبوابا كسأها بالفضة لأضرحة مشهدي الإمام الحسين والإمام الشافعي وغيرها مما هو مودع في متحف الفن الإسلامي .

وهنا نشير إلى أهمية جامع عثمان كتحندا بميدان الأوبرا سنة ١١٤٢ هـ (١٧٢٩ م) والذي عمارته الخلق وشبابه الجعية الجميلة وبابه المغطى بالنحاس فهو مكمل لسلسلة الأبواب النحاسية المملوكية . كما أشير إلى مسجد الأمير يوسف بالمحيات ١١٧٧ هـ (١٧٦٣ م) فلقد اشتملت واجهته على زخارف أقرب إلى سقف النخل شاعت في هذا العصر . كما اشتمل بابه الخشبي على نقش جميل انفرد به .

وفي هذا القرن ارتقت صناعة الرخام في تراكيب القبور ، واقتبست من التراكيب التركية في بعضها ، وانفردت برقطة متقطع النظير في البعض الآخر .

ومن الأنواع القيمة النادرة تراكيب مقبرة رضوان أغا الرزاز سنة ١١٦٨ هـ (١٧٥٤) لقد جمعت من دقة الزخرف وجبال الخط ما لا نظير له . ومثلا تراكيب مقبرة سليمان أغا الحنفي والجلفي .

وفي مجموعة تراكيب القبور بمدفن إبراهيم باشا

وهو قصر مبنًى على طرز الأكشاك العثمانية ، وقصور الحرم بداخل القلعة ١٨٢٧م وبها الآن المتحف الحربى . فقد تنوعت زخارفها بالجلردان والسقوف ، وهى تطابق مثيلها فى قصور استامبول وخاصة قصر والده سليم الثالث وجناح الحرم به ، وكشك السلطان أحمد . وقى قصر الحرم لسيليل رخاى نادر تتدفق المياه من أفواه الطيور على أحواض تتحدر منها على مجرة حفر بها الأسماك المختلفة . ومثله لسيليل آخر فى قصر المنسترلى بجزيرة الروضة .

أما كشك قصر شبرا ١٢٢٣ هـ (١٨٠٨م) الغربى فى تصميمه ، فقد أقيمت فى وسطه بركة بوسطها جزيرة تحملها التماسيح وتحيط بها العمدة الرشقة والحجرات التى تقبلها القناون الأجانب والأتراك .

أما بقية منشآت هذا القرن السابقة لعصر محمد على والمعاصرة له ، فقد شيدت على الطرز المصرى . فقد أنشئ سبل وسبعين سبلان آغا الحنفى بحى الأبرجية بالمقطم سنة ١٢٠٦ هـ (١٧٩٢م) على طراز مصرى جميل عدا تراكيب القصور فقد تأثرت بالتراكيب التركية .

وجامع محمود محرم بالجالية ١٢٠٧ هـ (١٧٩٢م) فإنه منشأ على الطراز المصرى من الداخل والخارج .

ومثله مسجد الجوهري بالسكة الجديدة سنة ١٢٦١ - ١٢٦٥ هـ (١٨٤٥ - ١٨٤٨م) ، وبينما قبة أحمد باشا طاهر خطف مسجد السيدة زينب منشأة على الطراز التركى طرزاً وزخرفاً سنة (١٨١٨ م) ، ينشأ مسجد حسن باشا طاهر ١٢٢٤ هـ (١٨٠٩م) على طرز العمارة المصرية ، وتنشأ منارته على الطراز للملوكة .

وفى الوقت الذى أنشأ فيه محمد بك طوبوزاده التركى سبيله بحارة جوهر سنة ١٨١١م على الطراز العثمانى القدير تجدد لإنشاء مسجد جوهر المعينى القريب منه

السلحدار بأول حارة بروجوان بالنحاسين سنة ١٢٥٥ هـ (١٨٣٩م) ، وسبيل والده مصطفى فاضل بدرب الحمامين ١٢٨٠ هـ (١٨٦٣م) . وسبيل أحمد باشا أمام المشهد الحسينى ١٢٨١ هـ (١٨٦٤م) ، وسبيل أم عباس بشارع الصلية ١٢٨٤ هـ (١٨٦٧م) ، وسبيل أم حسين بك المنقول خلف مسجد القاضى يحيى بشارع الأزهر سنة ١٢٧٠ هـ (١٨٥٣م) ، وسبيل الشيخ صالح أمام مسجد الشيخ صالح بالحنفى سنة ١٢٨٤ هـ (١٨٦٧م) .

وكل هذه الأسيلة متفقة مع أسيلة محمد على ومع بعضها طرزاً وزخرفاً ، وحوت مجموعة قيمة من الرخام المنقوش ومجموعة نادرة من الخطوط والشبايك النحاسية غاية فى الجمال .

وأنشأت كذلك قصوره على الطراز العثمانى البحت : قصر الجوهرة خلف مسجده بالقلعة سنة ١٨١٤م ،

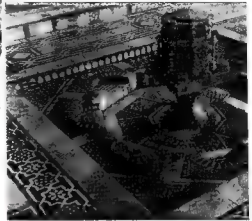


سبيلين مبنية قصر الحرم بالقلعة

في العصر العثماني وعددها ٢١٤ أثرًا أمكننا تقسيمها
إلى ما يلي :

- ٥١ مسجدًا ، منها تسعة عثمانية الطراز .
 - ٦٥ سيلا ، منها ١٢ عثمانية الطراز .
 - ٦٤ ما بين زاوية وتكية ووكالة ، منها ١٢
عثمانية الطراز .
 - ٣٥ ما بين منازل وقصور ، منها ٤ عثمانية .
- ومن هذا الإحصاء تكون الآثار المنشأة على الطراز
العثماني بنسبة ٢٤٪ وقد وقع على الكثير منها تأثيرات
مصرية .

وإن كانت قد وقعت تأثيرات عثمانية على العمارة
الإسلامية بمصر إلا أنها جزئية، على أن تلك التأثيرات
كانت مقصورة على القاهرة . أما في الأقاليم فقد ظلت
العمارة هناك في تلك الحقبة مسيطرة لروح العمائر المملوكية،
ولم تتأثر بالطراز التركية . وفيها نرى تشكيلة من القباب
والمنازل متوشحة الأشكال لا نظير لها بين آثار مصر
في هذا العصر .



مسجد بطن السيسى

سنة ١٢٢٩ هـ (١٨١٤ م) على الطراز المصري ولم يتأثر
بالطراز العثماني .

...

وإذا استعرضنا الآثار الباقية في القاهرة ، نشهد



میلادُ رسولِ وأُمَّتِه

بقلم الأستاذ محمود غنیم

صیحةٌ زلزل الضَّلالَ صَداها
ووعتها أذنُ المهدى تفریدا

• • •

وُلد الصَّادِقُ الأَمینُ فیا شمس
سِ اسْ أَطْلُی وبارکی المولودا
واقتری فی جینہ سورة الخُدُ
سد إذا کنت تبتغین الخلودا
وعلى عتہ کیف تُحیی فی الأر
سِ مواناً وتوظفین رعودا
وأسلکی إذا ضلکنت فی الأفق يوماً
نہجلاً تسلکین نہجاً رشیدا
واقبسی النور والمہدایہ منہ
إن من یجتدی بہ لن یحیدا
نور طہ من وجہ ربِّ البرایا
وحده جلَّ وجہہ معبودا

• • •

الولید الذی ترقى یسیرا
علمَ العرب کلَّها أن تسودا
شاحناً عزمہم وكان کھاماً
جامعاً شملہم وكان بدیدا
لابساً للأذى من الصبر درعاً
ومن الصبر ما یقلُّ الخلدیدا

سائلِ الکون هل عرفتَ الولیدا
هزَّ فی مہدہ الصغیر الوجودا !
الولید الذی استلَّ فأمسى
یومُهُ فی السیاء والأرض حیدا
أی بشری إلى السموات زُقتُ
رددتہا أملاکہا تردیدا
غرّدی فی الجنان یا حور نشوی
واجری یا نجم فی السیاء سعودا
یا لواء التوحید فی الأرض رقرق
لغی الشّرکَ یومُهُ البرصودا
وُلِدَ المصطفى سلامٌ علیہ
ماحبّاً أو مشی ، أو اشتدَّ عودا
هضت باسمہ « حکیمہ » طفلاً
فقددا فی فم الزمان نشیدا
لم تلید أمُّ غلاماً سواہ
قیمۃ الدُرُّ أن یكون فریدا
هل درتَ یوم وضعہ بنتٌ وهب
أنہا أطلعت صباحاً جدیدا ؟
هل درتَ أی دولة وسریر
آذنا یوم وضعہ أن یمیدا ؟
هل درتَ أنہا علی هامۃ التا
ریخ شادت العرب مَلکاً وطیدا ؟
صاح فی مہدہ الولیدُ فهل کا
نَ هزجاً صیاحہ أم رعودا ؟

شرعة تكفل الحياتين في كل (٢)
 زمان جديدة لن تبسدا
 باسمها صار قائداً كل من ي
 لب شاة وصار كيمري مكدودا
 باسمها ثلثت العروش « قریش »
 وغدا أهلها ملوكا صيدا
 قسم العالم « الرشيد » فنصف
 في يديه ، والنصف ينحني الرشيدا

• • •

دين « طه » كانت مبادئه السد
 حة في الحرب شكة وجنودا
 إن من يفتح القلوب ابتداء
 لم يصادف حواجزاً وسلودا
 لن ترى في الخروب كائشيل العذ
 « جوشا » وعدة وبودا
 فضلذ إن رمت في الحرب نصراً :
 مبدا سامياً ورأياً سديدا
 أهما الشرق قد ركدت طويلا
 بأسن الماء إن أطال الركودا
 لك عند التجوم لثت مضاع
 لا تحل كيف أستطيع الصعودا ؟
 لك ماض زاه فا ضر لو نل
 من طريفاً من العلا وتليدا ؟
 لك في سيرة النبي عظات
 بالغات ، فهل تريد مزيدي ؟
 قل لأبناء « يعرب » : وحدوا الشد
 ل كما وحد النبي اليهودا
 إن أولى الوري بتوحيد شمل
 أمة كان دينها التوحيدا

ساحراً لا يجبله وعصاه
 بل بجملتي سمح يروض الأسودا
 وبيان من ذاق حلو جناه
 عاف بنت العنود والعقودا
 النبي الأمي جاء بأي
 تركت سادة البيان جودا
 أعرضت كل ناطق تركت كل
 لسان من عيه معقودا
 حرك العضم إذ تلاها عليهم
 وتغالي فحرك الجلمودا
 والآن القلوب وهي غلاظ
 يشبه الصخر طبعها والبيسدا
 فإذا عابدو القمائل وال
 به يجزون ركاماً وسجودا
 النبي الأمي لم يدرك العظم
 سم قراراً لبحره أو حدودا
 كم تحدث عقلاً تعاليم الله
 حة فارتد حائراً مكدودا
 شريعة ظلت بأدواحها من
 حل يبدأ أو حل قصر مشيدا
 كلما مرت اليهود عليها
 أثبتت أنها تجاري اليهودا
 الحضارات منذ قمن حل الأر
 ض قضيان ظلها المسودا
 كان في الشرق ووضها يانع الزه
 ر ، وفي الغرب حوضها مورو
 سائل الغرب عن كتون من الفك
 ر يجيد الزمان كانت عقودا
 قدمها « غرناطة » وهي تبكي
 بدل الفحم للحريق وقودا

جُونِسُون

وقصة الوجدية « راسيلاس أمير الحبشة »

بقلم الدكتور محمد وهبة

إن حياة « جونسن » استغرقت أغلب القرن الثامن عشر ، فقد ولد عام ١٧٠٩ ، وتوفي عام ١٧٨٤ . وإذا نظرنا إلى سزته السامية في الأدب والفكر استطعنا أن نعدّه هو وإنّما زعماء وخلاصة لتيارات الفكرية والأدبية في إنجلترا في ذلك القرب . وأول ما يسترعى النظر في إنتاجه الفكري والأدبي أنه رعان سامع عل بطلان الفكرة التي كانت سائدة وقتئذ من أن ذوق ذلك العصر وأخلاقه تتراوح بين الرقة المتكلفة والمنطق الذي لا يقبل الجدل .



سامويل جونسون

الفكرية تتناول شامل أدّى إلى جميع النظريات الفلسفية التي أساسها الاعتقاد بأن الإنسان خيرٌ بالفطرة ، وأن ما اكتسبه من شرور لم يكن سوى نتيجة للبيئة الاجتماعية التي عاش فيها . وتمتد جلور هذا الاتجاه الفكري بانجلترا إلى شبه الثورة الفلسفية التي قام بها « جون لوك » (١٦٣٢ - ١٧٠٤) في أشهر مؤلفاته الفلسفية « رسالة في الإدراك البشري » ، وفيها يرى أن العقل البشري يبدأ صفحة بيضاء لا تنقش فيها ولا أفكار ،

كان العامل الديني أهم عامل سيطر على الحياة الفكرية الإنجليزية في القرن السابع عشر ، وقد أفضى ذلك إلى منازعات حادة وخلافات عنيفة لم يسلم منها أى نوع من أنواع الأدب . غير أن الاستقرار النسبي الذي ساد القرن الثامن عشر قد جلب معه محاولات شتى لإيجاد نظرية دينية مقبولة من جميع المفكرين ، أساسها الاعتقاد السائد وقتئذ بأن العقول البشرية جميعها متساوية في قوة الإدراك ، وأن هذه العقول ليست سوى انعكاس للعقل الإلهي ، وأن الدين يجب أن يكون له أساس من المنطق والعقل حتى يقبله جميع الناس . ويشبه هذا الاتجاه إلى حد كبير آراء المعتزلة في الإسلام ، وقد بدأ أمرهم بتلمس أسباب معقولة لتأييد الأدلة الشرعية الثقلية من الكتاب والسنة وغيرها ، ثم غلبوا في آرائهم حتى جعلوا الثقل خاضعاً للعقل . وأساس هذه العقيدة عقيدة أخرى ، هي أن الإنسان محور الخلق ، وأن الغاية من خلقنا ما في الكون جميعه أن يكون مسرحاً لحياة الإنسان ، فهو أحبّ المخلوقات إلى الله ، وكل ما يحدث في الكون لا بد أن ينتهي بما فيه خير الإنسان ولو لم يدركه . فقلت بذلك أهمية بحث ما وراء الطبيعة ، وعمّ الروح

و«راسلاس» : اسم لأمر حبشي لا يشعر بالسعادة في واديه السعيد الذي حددت فيه إقامته ، ومجد البهجة في سواه المنفرد ، ويطلق النظر حيناً إلى المازع التي كانت ترعى بين الصخور ، ويوازن بين حالها وحاله فيقول :

« ما الذي يميز الإنسان من غيره من سائر المخلوقات الحيوانية ؟ كل حيوان يعيم بحياته له من الحاجات الجسمية ما له ، فهو إذا جاع رعى الحشائش ، وإذا ظمى ارتوى من الجدول ، فيبف جوعه ، ويظف ظمؤه فيفتح وينام ، ثم ينهض ثانية ، ويجمع فيأكل من جديد فيرتاح . أما أنا فيأبى عيشه ، وطمأن مله ، ولكن حيناً يزول الجوع ويظف الظمأ لأمر بالراحة . وأنا مله أأنام العلو والجوع ، ولكني لست مله قائماً بالاعتدال والشبع ... والمثير لتلفظ العتاب أو الحب فتلقي بالغباءات حيث تجلس في سدة ظلمة على الأنصاف ، وتقفى حياتها في تنريد سلسلة رتيبة من الأنام . وأنا أيضاً أستطيع أن أدهو العواد والمضى ، ولكن التزم الذي أطربني بالأس على اليوم ، وسيكون أكثر إملالاً بعداً »

فحشرت السيول تسلياً الأمراء على اللهو المزلزل فطلب الأمير شاعراً اسمه «إملاك» ليقص عليه تاريخ حياته ، فروى كيف أن والده أراد أن يبعده لحرفة التجارة ، وكيف أركب سفينة تقصد سورات بالهند ، وعن هناك وصل إلى أجرا ، قاعدة هندوستان ، وفارس ثم إلى بلاد العرب ، ووصف جميع البلاد التي مر بها . واستمع إلى إملاك الشاعر الفيلسوف بتكلم عن الشعر :

« وحينما ذهبت وجدت الشعر يعتبر أهل دجيات المرة ، وينظر إليه باحترام يقرب ما يقدم الإنسان الطبيعة الملائكية ، ومع ذلك يملؤني سبياً أن أقدم الشعراء في جميع البلاد تقريباً بمدون أشعرهم ، إما لأن أواع المرة الأخرى يحصل عليها تدريجاً بينا الشعر حبة تمنح دفعة واحدة ، وإما لأن هؤلاء الشعر قد أفعلت طرائفها الأمم فاحفظ الشعر من رضا وولفة بما كان قد حازو أولاً من منزلة انفتاق وصداقة ، وإما لأن أرائل الكتاب قد استحوذوا على أبرز الأشياء ليفسحوا ، ولم يتركوا بعض الفواقع استمالاً ليجعلوها موضوعاً للرؤية ، ولم يتركوا لمن عظيم سوى صور لمفردات هذه الفواقع وتأليفات جديدة لنفس هذه الصور الخيالية ، وذلك لأن مجال الشعر أن يصف الطبيعة والحيوان ، وما لا يتصوران أبداً . وبها يمكن الحب فإنه يقال عادة إن قدامى الكتاب استأثروا بالطبيعة بينما استحوذ تابعهم على الصنعة والفن ، وإن السلف يمتازون بالجزالة والابتكار ، والحلف بالرفقة والستل . »

« وكنت أريد في أن أصيب اسمي إلى هذه الرفقة (١) التناهية

(١) الجماعة يربط بين أفرادها غرض واحد .

وأن الصور الذهنية تحتله شيئاً فشيئاً عن طريق الحواس . وليس غريباً أن يتطور هذا المبدأ إلى مبدأ التفاضل الذي ساد في القرن الثامن عشر القاتل بأن الإنسان ليس شريراً بفطرته .

كانت هذه هي الحياة الفكرية في القرن الثامن عشر الذي عاش فيه « صمويل جونسون » (١٧٠٩ - ١٧٨٤) .

وللذكور «جونسون» آثار غراء في الصحافة والتقد الأدبي واللغة ، غير أن الذي يعيننا في هذا البحث هو قصته الفلسفية الوحيدة « راسلاس : أمير الحبشة » التي كتبها في سبع ليال على حد قوله ليستعين بشخص في الإنفاق على مرض أمه ثم على دفنها بعد موتها . ولم يكن هدف «جونسون» من قصته هذه أن يصف وصفاً دقيقاً الحياة في الحبشة والقاهرة ، وهما مسرح أبطاله ، إنما سر اختياره لهذا النوع هو أن القصة الشرقية كانت مرغوبة في القرن الثامن عشر لسببين : أولاً - أنها كانت تعتبر مسرحاً يلجأ إليه خيال القارئ جون تنقيد بالمعقول أو المحتمل . والآخر : أن القصة الشرقية كانت تصلح قالباً للجدل الفلسفي ، إذ يبعدها عن بيئة القارئ تسمح له أن يفكر في الموضوعات بعقل حر بعيد عن الغرض . كما يستطيع كاتب هذه القصة أن ينقد الآراء أو المجتمعات علانية دون خوف من محاسب أو رقيب . فقصته «راسلاس» ليست سوى جدل فلسفي اجتماعي تنكّر في صورة قصة شرقية .

على أن الغرض الأساسي من هذه القصة هو الثورة على روح التفاؤل والدين الذي يتطلب لكل ظاهرة من ظواهره سبباً معقولاً . وترجع روح التشاؤم التي تسودها إلى أن «جونسون» كتبها في أشد ظروفه بؤساً وحزنًا ، وأنه كان يحاول بها تنفيذ نظريات فلسفية شائعة في زمنه ، فيوضح عبث البحث عن السعادة والنظر إلى الحياة نظرة خيالية ، ويدفع الناس إلى التفكير في الواقع والتعلق بأهداب الحقيقة .

الدائم . ولما أطلعه الأمير على اعتزازه اغرب حتى يتلمس السعادة خارج الحدود الضيقة للوادي السعيد أجاته : « إن العالم الذي تصوره أمس سائدا كالبحيرة في الوادي السعيد سوف تجده غصبا يرى بالأعاصير ، ويغل بالدوامات ، وستعرك آونة موجات من العنف وتصلطم أحيانا بصخور من الحياة ... »

ثم كشفوا وسيلة للهرب ، وصحبتهما نكاية أخت الأمير ووصيفتها « بكواه » ، ووصلوا إلى القاهرة ، ووجد « راسلاس » أن الجميع فيها سعداء « ضحيا ذهب ويدا ابتهاجا طليقة » ، ومع أخيه القرح أو ضحكة مبعثا عدوه اليال . لقد شرع يعتقد أن العالم قد فاض بالخير العميم ، فليست هناك حاجة لم تقص ، ولا جدارة لم توفى فيها ، وكل يد قد سمت سعاد وكل قلب قد ذاب شفقة ومطقا ... »

ثم نشد « راسلاس » السعادة في أندية الشباب وعند فلاسفة الأخلاق وفي حياة الرعاة فلم يظفر بها . ثم بحثوا عنها في صويرة زاهد فإذا به يحتم حديثه معهم بقوله : « ولما شرت بأن فرق أسدة في المحيط قدرت أن أعظم حياتي في سلام قد أن رعدت . لم سائنا بالملك والشفاق والبؤس ... وأبتهجت بانصراف من عالم كما يبتلع الملاح عند دخوله الميناء . بعد أن صصفت بهيمته الزواجر والأعاصير ... إني أعيبل أحيانا من أن أفكر في أني لا أستطيع أن أصون نفسي من الرقيلة إلا بالمد من مائة الفسيلة . وإذا كنت قد نجحت بالمرأة من القنوة السبعة فإنه يموت في البيت ذاته تصبحة الصالحين وموتهم ... إن حياة المنزل ستكون من غير شك بائسة لكنها ليست يقينا تقيية »



إملاك يلتقي بالأوروبيين في فلسطين

فقررت كل شرارة القربى والهرب ، وكنت أستطيع أن أهد من ظهر قلب جميع ماسطر في الأشجار المملقة في مسجد مكة ، ولكن سرعان ما تحققت أن الإنسان لا يمكن أن يكون عظيما بالتقليد . قدفعني رغبتي في السبق إلى أن أحبل التباهي إلى الطبيعة وإلى الحياة . ليس لم أستطع سلفا أن أصف ما لم أكن ، كما إنني لم آمل في إثارة هؤلاء الذين لم أفهم آدابهم ومسالهم بالزينة أو الرجة .

ومن فارس رحل عن طريق الشام إلى فلسطين ، ووازن بين سكانها من أمم أوروبا الشالية والعربية وبين مواطنيه في الحبشة ، وخرج من هذه الموازنة بأن الأوروبيين أقل بؤسا من مواطنيه ، ولكنهم ليسوا سعداء « بالحياة الإنسانية في كل مكان ليست سوى حالة لا بد أن يحدث فيها الكثير ، ولا يتبع فيها إلا بالقليل » .

ومن فلسطين اخترق « إملاك » مناطق كثيرة بآسيا في زى تاجر أو في صورة حاج .

وأخيرا بدأ يحن إلى وطنه فأسرع إلى مصر ، وأقام بالقاهرة عشرة شهور . لتأمل نظرة مصر القديمة والبحث في بقايا مابها العتيقة . ومن القاهرة سافر إلى السويس ، ومنها إلى بلاده بطريق البحر ، ولكن والده كان قد توفي ، واعتده من بقى من خلانته شخصا شوته العادات والأساليب الأجنبية ، فقرر أن يحجب نفسه عن العالم إلى الأبد ، فانتظر الوقت الذي يفتح فيه وتاج (١) الوادي السعيد ، وهنا نفسه على السجن

(١) الباب الكبير .



الزاهد يصعد العزلة

مفويين إلى أن يتخذوا أنفسهم - من اليوم الذي لا وزن له عليهم -
 يلهو أطفال ومتع تشوبها الرذيلة . إنهم يعملون عمل كائنات يسهر
 عليها دائماً الشهور منقص معلوم لم يقبله عقولهم حقاً وضيقه والسنتهم
 فحشاً ولوماً ... وليس البش من غير أن تشعر بالسطف على الغير
 أو تثير سخط غيرك عليك . والرحاء من غير أن يصيب إلى سعادة
 الآخرين ، والشقي من غير أن تدوق طعم الشفقة - ليس كل ذلك
 سوى حالة أشد حلكمة من القربة . إنها ليست امراً بل هي عطف
 وطرد من المجتمع الإنسان فطرواح آلام كثيرة لكن العزوة ليس
 منها سررات .

ثم يتناول الحديث الزيجات المبكرة والزيجات
 المتأخرة ومزايا كل منهما . وهنا يدخل « إملاك » ويغير
 مجرى الحديث قائلاً :

« يحيل ل أنه أنا، اختيار طريق الحياة تهلان الحياة نفسها...
 ونسبنا أنكا في ممكة شيرة بين أقدم الأسر الملكية بهأس سكانها
 وسكنهم في ممكة أشرفت عليها أول ما أشرفت العلوم التي أبارت العام ،
 ولا نستطيع أن نتفنع قبلها فند المحتج المنعصر ، ومن الحواة في الأسرة .
 لقد غلثت قداي المصريي أندرا - فمن المنقش والسطف لجارة بقر
 الجحج ، كان السطف أورد كلها تصفاط أمامها ، وأن غرائب فنونهم
 في التلهة مدلس الجانيي المعطين . وقد نستطيع أن نتكهن برهه التقريب
 من البنايا التي أبهى عليها النهر بمظمة ما مدره من عجائبهم » .

ويستمر « إملاك » في الرد على الأمير والأميرة لشدة
 اهتمامهما بالحاضر وعدم عنايتهما بالماضي :

« والحكم الصحيح على الحاضر يلزنا بمقابله الماضي ... والحققة
 أنه ليس هناك عقل يشغل كثيراً بالحاضر . فالذكريات والآمال تملأ
 تقريباً كل لحظتنا . ووجداننا هي الفرح والحزن والحب والكراهة
 والآمل والخوف . أما الفرح والحزن فيدانها : الماضي ، وميدان الآمل
 والخوف : المستقبل . وحتى الحب والكراهة لا يتجاهلان الماضي لأن
 السبب يجب أن يوجه قبل السبب ، فالعائلة الرائعة للأشياء نتيجة
 لحالة سابقة ، وإنه من الطبيعي أن نبحث عن مصادر الخير متى
 نتفتح به أو الشر الذي نقاسيه ... وليس هناك جزء من التاريخ أهم
 نقماً من ذلك الذي يعرض لتقدم العقل البشري ... وتعاقد العلم والجهد
 وما نور الكائنات وظلالها ... وإذا كانت أخبار المواقع والفتوح
 من أعين شين الأمراء فإن الفنون الناعمة أو الجميلة لا ينبغي إغفالها ،
 لأن هؤلاء الذين لم نالك عليهم أن يحكموا لم نكذلك عقول يجب
 أن ينفذوا وينبوا » .

ثم يستقر رأيهم على زيارة الأهرام فيضربون



الأمير والأميرة يقتسمان البحث عن السعادة

ثم يقتسم « إملاك » وأخته « نكاية » البحث عن السعادة
 بعد أن تبين له أن العلماء والسذج على السواء يجالون
 الطريق إليها ، فحاول هو أن يتلمسها في أهباء القصور ،
 وجاست هي في البحث عنها خلال الظلال في الحياة
 المتواضعة ، فلم تكن هي في البيوت الخاصة بالشح منه
 في بلاط القصور . ويطول بينهما الحديث تشرح فيه
 « نكاية » حياة الأسرة ، وعلاقة الأبناء بالأباء فتقول :
 « وآراء الأبناء والآباء - الشباب والشيوخ - بالطبيعة متعارفة نتيجة
 لتناقض بين آثار الأمل واليأس ، وبين التطلع للمستقبل والخبرة الماضية .
 وألوان الحياة في الشباب والشيوخة تبدو مختلفة اختلاف وجه الطبيعة
 في الربيع والشتاء ... والشيوخ يلق ثقة تامة في الابتكارات الباطية
 والتقدم التدرجي ، أما الشباب فنحن يتحف أن يشق طريقه بالتبوغ
 والقوة والاندهاع . الشيخ ينظر إلى الحرية ، والشباب يجرم الفضيلة .
 الشيخ يؤلف الحرس ، والشباب يهب نفسه للحرية ، ويترك مصيره
 لقدر . الشاب الذي لا يقصر الشر يمتدق في سلامة الطوية ، يميل
 بناء على هذا في صراحة وسننية ، ولكن آباء الذي عانى مضار الخداع
 مدفوع للشك ، ويطلب جداً أن تسره عانيته . الشيوخة نفسها
 تهو الشباب ، والشباب يزدى حذر الشيوخة » .

ولما رأت الأميرة أن حديثها عن الأسرة قد زرع
 ثقة أخفيها في الزواج شرحت حال من يعرضون عن
 الزواج بقولها :

« لقد قسموا حياتهم في أحلام من غير صداقة وبدون حلف ، وهم



الحكيم يستريح بجانب شجرة

فأجاب الحكيم :

« أيتها السيدة ! لئن لم أكون المرح والفرح بزهده ، وحسب الشيفخة السكونية وخبثهم ، إذ أدام قد فقد في نظري طارقه ، إني ألتفت حول فأرى .. أذكر أبي قد رأيت في أيام أسعد ، وأستلقي بجانب شجرة فأذكر في أمتي حديث .. في ظل هذه الشجرة نفسها صديقاً صانعاً الآن في داره حول القمصان الخرى قنين ، وأرى بصري إلى أهل وألبنته عن نفس المصير فأذكر حجرة وأز في تقلبات الحياة ، إني لم أجد أحد اليهجة في الحقائق المادية لأنه ماذا عاى أن أقبل بترك الأشياء التي لها قريب أعادها ؟ »

فقال إملأك :

« قد تشر نفسك على الأقل بذكرى حياة شريفة وبعمة ، وتنتفع بقليل من الكمال على حشك به » .

فقال الحكيم متأوها :

« ألتحق الشيخ الثاني نعمة جواه ، فليس لي أم تهيج بسمه أهنسا ، ولا زوج تشم في تكريم زوجهما ... فأشباب ينتج بالثناء لأنه يعتبر صانعاً خير مستقبل ، ولأن مسرح الحياة أمامه عراى الأظراف . أم فالنسية لم يتصور نحو الحرم والمميز مثل هناك قليل ينفذه من ضمنية الدس . وأقن من تقليل لا يران برجوه من عطفهم أو تقديرهم .. فالثرة الآن لا تيسه ها والأعمال السنية ألم وشقاء ... »

... .

ثم فاض النيل ، وأصبحت المنطقة مغطاة بالمياه ، فزوموا دؤورهم ، وفكروا فترة فيما ينبغي أن يعمل ، ثم قرروا بعد انتهاء الفيضان أن يعودوا إلى الحيشة .

خيامهم بالقرب من سفحها ، ويتسلقون الحرم تاركين « بكواه » مع جاريتها في الخيام ، فيختطف الأعراب الوصيفة والجاريتين ، ويضئ الأميرة فراقها ويبرح بها الحزن . وما أروع خيال « إملأك » في تعزيتها وتسليتها :

« إن حال العقل المكتوب بمصيبة مفاجئة كحال السكان الخرافيين للأرض في بدء خلقها حيناً خيم عليهم أول ليل ظنوا أن التبار لن يعود أبداً . وحيناً تتجمع سحب المم قيقنا لا ترى شيئاً خلقها ، كما لا نستطيع أن نتخيل كيف تبدد . ومع ذلك تلا الليل نهار جديد ، وألم لا يستمر طويلاً من غير أن يمتدح فجر من الراحة والسوى . غير أن هؤلاء الذين يمتن أنفسهم من بؤس السوى إنما يضلون كما كان يفعل الهاتيين لو أنهم تفأروا أمهم حيناً خيم الظلام ... ولهم يؤثر على العقل كما يؤثر على العين ، وبينما نلظف على نهر الأيام يتضائل دائماً كل ما نتركه خلفنا ، ويزداد حيناً كل ما نتقرب منه . فلا تيسى الحياة الركود وإلا تحولت حاجتها إلى الحركة ... »

ثم تمثدت « بكواه » وجاريتها بقدر من الذهب في دير القديس أنطونيوس يصحراء الصيد . وتقص قصة مفارقتها ، ويعودون إلى القاهرة مبرورين .

وبينما كانوا يسرون ذات ليلة على ضفاف النيل مبهجين بتور القمر المخرج على صبغة الماء وأوا من مسافة قريبة شيخاً كثيراً ما استمع له الأمير في مجتمع للحكماء ، فرأوا أن يسألوه عن حاله ، فقالت الأميرة :

« سلى ! لا بد أن نرعة الماء تلى رجلا من رجال المعرفة مثلك مباحج وصرات يشق على الجهال والقباح تصورها . فأت تعرف شعائس كل ما ترى وأسماء . أنت تعرف القوانين التي يجرى بها النهر ، والأوتة التي تم فيها الكواكب دوراتها .. »



المراد يسأل الأميرة

التَّحْيِيلُ وَالسَّحَرُ

عند الجماعات البدائية

تمام الأستاذ عبد الرحمن صديقي

● مقدمة

ولما كان هذا كله ، يبدو لنا اليوم ضد العقل ومثار الاستهزاء والسخر ، على حين لم يكن كذلك في قديم الدهر ، ولا هو كذلك عند البقية الباقية من الأقوام المتوحشة والقبائل المتأخرة وبعض الشعوب المتخلفة في هذا العصر ، فقد وجب علينا التقدم بدراسة موجزة لما تعرّض له الإنسان البدائي من تجارب أورثته عقليته التي أوحت له معتقداته وصورت معبوداته .

● معتقدات البدائيين

كانت الجماعات البدائية في جاهليتها الأولى تواجه المجهول في كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة حيها . ولاشك في أن الإنسان البدائي حين تكرر على مشهده من منظر الحى يلفظ النفس الأخير فيهدم حركته وتنهى حياته ، قد قرّ في نفسه لا محالة وتقرّر في مدركات ذهنه أنه يتحرك ونحيا بفضل شيء في داخل كيانه ، أو متصل بكيانه . ولم يلبث الإنسان البدائي أن اعتقد مثل ذلك فيما حوله من الكائنات ، من حيوان ونبات . ومن شمس وقمر وكواكب . ومن أنهار وجبال حتى الحجارة وسائر الجاد ، فهي جميعاً مثله وتمعنها روح ، وهي جميعاً مثله لها حياتها ومشاعرها وفكرها بل شخصيتها .

ولما كان الإنسان البدائي حين يستغرق مثلاً في منامه يرى أحياناً في أحلامه أنه انطلق في رحلة من الرحلات القريبة أو البعيدة ، ولقى في هذا الانتقال

هنالك أكثر من وسيلة لتعرّف ما كانت عليه الجماعات البشرية في أطوارها البدائية ، ونذكر من هذه الوسائل :

« الواحدة » ما يعتمد عليه من تصانيف الأقدمين — وخاصة أهل الأسفار منهم — في وصف من كانوا يعاصرون من القبائل المتبربرة في الزمن القديم .

« الثانية » ما يصفه الرحالة المحدثين من أحوال الجماعات المتأخرة التي ما برحت على القفزة تحيا حياتها البدائية في الكهوف والغابات الاستوائية حتى الزمن الحديث .

« الثالثة » ما يستدل عليه من الكشوف الأثرية لمخلفات الإنسان البدائي قبل التاريخ منذ أقدم العصور الحجرية وعلى الأخص رسومه على جدران الكهوف . « وأخيراً » ما نجد في أنفسنا ونجد مثلاً سائر الشعوب المتحضرة في أنفسها من رواسب الطور البدائي .

ومن هذه الدراسات يتمثل لنا الإنسان البدائي في مواجهة الكون الذي حوله ، وقد مرّت به أطوار كان له فيها من الأشباح . وقوى الطبيعة ، والحيوان ، والجاد معبودات يتعبد لها . ويستشعر خشيتها ، ويتقرب إليها بالقرابين وأنواع الشعائر الدينية والطقوس السحرية .

الحيوان والشجر والحجر وما يتخذ من الشارات والرموز والتأثيل والصور ، لا على وجه العموم ، بل على وجه التخصيص ، إذ اعتبروا أن الروح المعبودة حالة "فيتا" ، ويقوم منهم الكهّان على خدمة هذه المعبودات وتوفيتها حقها من شعائر العبادة والرسوم الدينية .

● بين السحر والدين

وهكذا كان الإنسان البدائي ، كل عالمه أرواح ، وقد تمادى به « الاعتقاد في الأرواح Animism » حتى استوى عنده الحى والجهد في عالم الروحانيات ، وصار عنده من الممكنات أن تصبح الصورة أصلاً ، والرمز حقيقة ، والتأثيل واقعاً ، إذا استعان على ذلك بما أوتيته الكاهن والساحر من علم بالرسوم الدينية والطقوس السحرية .

وسواء أصبح ما يقوله العلامة بالتاريخ الطبيعي للأشياء البشرية وأحوال الإنسان « السير جيمس جورج فريزر Sir James George Frazer » من أن السحر كان سابقاً على الدين عند الجماعات البدائية ، أم كان قوله غير صحيح ، فإن الإثنين : السحر والدين ، قد اصطحبا على وجه اليقين دهرًا طويلاً . ولقد بقي الاعتقاد بالسحر حتى بعد قيام النظم الدينية في الحضارات القديمة . ولم تزل آثار الاعتقاد بالسحر قائمة إلى يومنا هذا عند العامة وأشبه العامة ، وكان رجل الدين في الديانات القديمة أحياناً هو الكاهن والساحر معاً .

وللتفرقة بين الدين والسحر نذكر أن عقيدة الأرواح عند الجماعات البدائية دين ، أما التعازيم والرقى والتأويلات فهي سحر . ويلاحظ من الناحية العملية أن الدين قائم على الدعاء والابتهال للقوى الخارقة لإسداء العون ، أما السحر فهو اقتضاؤها ذلك

أناساً ممن يعرفهم أو ممن لا عهد له بهم ، وآتى من الأعمال ما كان عنده مناط الآمال أو ما هو ضرب من الخيال ، واحتوت يدها على خير جزيل أو تعرض لشراً وبيل ، فإذا هو انتبه من نومه ألقى نفسه في فراشه لم يقارقه ، فقد حملته ذلك على الاعتقاد بأن روحه أثناء النوم تفارق جسده وتتعلق ثم تعود إليه . وقياساً على ذلك تقرر في ذهنه كذلك أن الروح تفارق جسد الميت كما تفارق الروح جسد النائم . وأن الفارق في الحالين هو أنها في حالة الموت لا تعود إلى جسدها ، ولكنها مع ذلك موجودة باقية بعد المات . وقد استتبع ذلك توهمه أن روح الميت قد تظل هائمة ، وقد تستعص عن جسده بالخلول أحياناً في جسد حيوان من الحيوانات الملازمة للبيت كالشعبان أو الملازمة للمدفن كالخفافيش والبوم وبئات آوى .

ويعتقد الإنسان البدائي أن الأرواح تنقم على الأحياء إذا هم نسوها بعد أن حرمت من الحياة الدنيا ، وأصبحت غريبة عن أهل الأرض . فبرز بذلك خطر نفستها أنها قد زادت قدرتها بحكم تخلصها من قيود الطاقة الجسدية ، ولهذا وجب على الأحياء استرضائها بالأدعية والطقوس والقرابين حتى يأمنوا شرها ويضمنوا خيرها . ومن ثمة عبادة أرواح الأجداد .

وكان البدائيون يعتقدون أن أرواح العظام من الأجداد قد تخرج في تسامها إلى السموات ، فتضل في النجوم والكواكب النبرات . وتنقسم عامة الأرواح إلى أرواح طيبة خيرة ، وأخرى خبيثة شريرة . وفي اعتقاد البدائيين أن هذه الأرواح هي مصدر كل ما يصيبهم من خير أو شر ، ومن ثمة اعتقادهم على الساحر في الوقاية وفي العلاج فهو عندهم العراف والطبيب جميعاً .

ولما كانت الأرواح قد تحل في بعض الحيوان أو الشجر أو الجهاد ، فقد نشأت عند البدائيين عبادة

بنوع من الإكراه والإلزام بالوسائل السحرية .

والذى يعنينا هنا من تلك الوسائل السحرية ، هو سحر المحاكاة التمثيلية عند البدائيين .

● المحاكاة التمثيلية عند البدائيين

وهذه المحاكاة التمثيلية عند البدائيين كانت أول ما كانت عن طريق « الرقص التمثيلى » . والرقص لغة الأجسام ، فهو أداة من أدوات التعبير كاللسان ، ولكنه تعبير بغير كلام ، فلا غرابة أن يقال إن الرقص كان منذ كان الإنسان . ثم إنه أول الطقوس الدينية عند الجماعات البدائية ، وهو فى الديانة اليونانية والديانات الآسيوية يتمثل فى رقص الإله اليونانى « ديونيسوس Dionysos » وراقص الإله الهندى « Civa » . ومن هذا الرقص الإلهى الذى تنطلق فيه النشوة الحيوية بفعل الإيقاع تتولد الحياة وتتولد بغير انقطاع ، ومن ثمّة كان هذا الرقص فى نظر القوم تصويراً للعمل الخلاق ورمزاً للفن .

وكان للرقص عند الأقوام البدائية قوة السحر بقدر ما فيه من المحاكاة التمثيلية imitative or mimatic magic

وهذا السحر الذى اصطُِّلِحَ على تسميته بالسحر الوجدانى الإيمائى sympathetic magic يقوم على أن محاكاة وقوع الحدث تؤدى إلى وقوعه فعلا فى عالم الواقع . وهذا راجع إلى ما قدمناه من اعتقادهم الروحانى فى إمكان تحول الصورة أصلا ، والرمز حقيقة ، والتمثيل واقعا . ويضاف إلى ذلك اعتقادهم أن الجزء يمثل الكل للعلاقة الصميمية بينهما ، فأى جزء من الحيوان أو الإنسان ولو كان خصلة من شعره أو قلامة من ظفره يكفى لإيقاع الأثر السحرى به . وكذلك الحال فى العلاقة بين شيئين ولو كانت علاقة عارضة فى الذهن فلأنها تُعتبر علاقة حقيقية فى الواقع .

● رقصة الصيد

ومن الأمثلة على سحر المحاكاة التمثيلية عند الجماعات البدائية ما تركه سكان الكهوف الذين كانوا يعيشون على صيد الحيوانات المتوحشة قبل عشرين ألف سنة أو نحو ذلك فى الحقبه الحضارية البدائية المنعومة بالمجدلية Magdalenian period فى اصطلاح العلماء . فقد عثرت الكشوف فى تلك الكهوف وخاصة فى جنوب فرنسا وأشهرها كهف فونت دى جوم Font de Gaume فى حوض نهر دردوني Dordogne وفى شمال إسبانيا وأشهرها كهف التاميرا Altamira إقليم سانتاندر Santander أى فى الجانبين من جبال البرانس على رسوم بعضها ملون وبعضها متعدد الألوان ، رَسَمَهَا على الصخر فى جوف هذه الكهوف فى جنباتها وفى السقوف ، هؤلاء الفنانون الأوائل من الصيادين فى العصور الحجرية القديمة Paleolithic . وهذه الرسوم - إلى جانب تصويرها لأنواع الوحش من الفيلة المائدة mammoth ، والرنة reindeer والثيران الوحشية bison وغيرها - تمثل لنا أحيانا أقدم مشهد تمثلى انتهى إليه علمنا ، وهو مشهد أولئك الصيادين البدائيين يمثلون دور هذا أو ذاك من أنواع الحيوان ، وقد اتخذوا قناعاً من جلد الحيوان ورأسه ، على اختلاف فصيلته ونوعه ، وهم يطالعوننا فى بعض هذه المشاهد على ما كانوا يزاولونه من الطقوس السحرية بالمحاكاة الراقصة التمثيلية .

ويضاف إلى هذه الكشوف الأثرية ، ما يرويه الرحالة المستكشفون عن مشاهداتهم العيانية لأحوال الأقوام البدائية فى المجهل النائية ، وغيرهم من الجماعات المتأخرة فى القارات القديمة وفى القارة الجديدة . ومن ذلك ما يرويه الرحالة كاتلين G. Catlin فى كتابه « الهنود فى أمريكا الشمالية » - عن قبائل الماندين Mandanes من الهنود الحمر وغيرهم



« رقصة الصيد »
 واقتصر منثكرون في هيئة ومثل أو أكثر
 من رسوم الجماعات البدائية في كهوف جبال سوريه



باسم « الرقص التمثيلي الحب » وكان المقصود بهذه الرقصة استئثار القوى الطبيعية في الأرض ، تلك القوى التي تبلى خامدة هامة في الشتاء من كل عام ، ليتحقق لهم من استئثارها اللقاح ، ومن ورائه الخصب والياء والإنتاج . ومن ثمّة كان الاحتفال يعود الربيع وانبعث الأرض بعد مواتها .

ولا شك أن هذا التناوب الدوري من الانبعاث والموت ، كان له عندهم منذ قديم أبعاد الأثر في تفكيرهم الديني ، كما هو ظاهر في أسطورة أوزيريس عند المصريين ، وأسطورة ديونيسوس عند اليونان الأقدمين .

وإلى هذين الإلهين يرجع الفضل في نشأة التمثيل . وفي أياديهما وتحت كفهما كان تمثيل أولى التمثيلات منذ ألوف السنين



رقصة الحب

من رسوم الجماعات البدائية في بعض الكهوف في أساتر

من القبائل الرحّل . فالمشاهد عندهم حتى اليوم أنهم كلما تأهبوا للخروج لمطاردة الثيران الوحشية يحتفلون بما يسمونه « رقصة الثور الوحشي » ، وقد تمتدّ هذا الاحتفال ثلاثة أسابيع طوال حتى يعرض لهم الصيد . وهم في كل مرة يجتمعون في حلقة ، ويتقدم أحدهم إلى وسط هذه الحلقة وقد اكتسى بجلد الثور الوحشي ورأسه ، ويأخذ هذا الراقص المقتنع في تأدية « رقصة الثور الوحشي » .

ولما كان القوم في مطاردتهم للحيوان قد خبروا أساليبه وسائر حركاته وسكناته وصيحاته ، فإن محاكاة الراقص لما في رقصة لا تكاد تختلف عن الحقيقة في شيء . وبعض الراقص في رقصة التمثيل للثور حتى إذا أدركه الإعياء زماه الجماعة بسبه غير حديد ، فيرتمي على الأرض ، فيجرّوه خارج الحلقة حيث يتظاهر بعضهم بتقطيعه لإرباً لإرباً . ويتقدم من الجماعة من يشترع قطاع الخبز في ليتنقع به ويستأنف الرقص مكانه وسط الحلقة . ويبلغ من نجاح المحاكاة في هذه الرقصة أن يزيد اعتقاد الصائدين الراقصين واعتقاد الشهود أجمعين في ما لهذه المحاكاة الراقصة التمثيلية من فاعلية وقوة سحرية .

• رقصة الحب والخصب

وإلى جانب مارأيانه من تلك الطقوس السحرية للرقص التمثيلي للصيد ، اعتمدت الطقوس السحرية على ضرب آخر من الرقص التمثيلي حين عرفت الجماعات البدائية الزراعة واستئثار الأرض فضلاً عن استئناس الحيوان وتربيته والاستكثار منه ، وظهرت عندها الديانات الزراعية في أواخر العصور الحجرية المتأخرة Neolithic وانتشرت في معظم أنحاء المعمورة . فقد كان من طقوس الديانة الزراعية إلى جانب استئزال المطر والاشمسقاء ، طقوس تُعرف

في لغتهم « أيبسا abissa » تشتمل على عرض تاريخي شامل لحياة الأجداد في أزيائهم ورقصاتهم ومأثر ما يتعلق بهم ، وأنه يبلغ من حرص القوم على استيفاء كل شيء في تمثيلهم للأجداد أن يعملوا إلى الاستعانة بالأحياء من الشيوخ الطاعنين لترديد القديم من لغات الأجداد الأقدمين .

فلا غرو أن نلمس أثر ذلك جميعه حين انبلج فجر التاريخ عند أهل الحضارات الأولى عن المسرح القديم . فإذا المسرح القديم ينور على أساطير الآلهة والتاريخ الأسطوري للأجداد الأولين ، على نحو ما نرى في التراجيديات القديمة عند الإغريق ، ومن قلمهم عد قداماء المصريين الذين كانوا في كل فن أساتذتهم السابقين .

• بين التمثيل البدائي ومسرح الإغريق

وهذه المحاكاة عند البدائيين لا تتقف عندما قدّمناه من الأمثلة ، فتقتصر على العالم المشهود والحاضر الموجود ، بل تمتدّ إلى استحضار الماضي الميت لاستيعاب القوى الغيبية من عالم الأرواح . وهنا لا يكون الأمر عندهم مجرد محاكاة ، بل يغلب تمثيلاً لحياة السلف الغابرين الذين كانوا مصدر حياة للحكف ، والذين صاروا موضع عبادتهم حتى التبس عليهم الأمر فخلطوا بينهم وبين آلهتهم .

ومما يرويه لابيوريه H. Labouret في كتابه Paysans d'Afrique Occidentale عن مشاهداته في افريقيا الغربية أن هذه الحفلات التمثيلية التي يسمونها



«لامارك» ومذهب التطور

بقلم الدكتور أنور عبد العليم

ولد لامارك عام ١٧٤٤ ، من أبوين فقيرين ، وانخرط في شبابه في سلك الجندية ، وحارب الألمان في الخطوط الأمامية . وعقب تسريحه من الجيش انتسب للجامعة ، وسكن في حجرة متواضعة بالمحي اللاتيني بباريس ، واستأنه دراسة الموسيقى والطب والعلوم الطبيعية . وتعرف في ذلك الوقت على جان جاك روسو وتأثر به . وفي الرابعة والثلاثين من عمره أتم أول إنتاجه العلمي المعروف باسم « الفلورا الفرنسية » (Flore Française) وهي موسوعة وصفت فيها لامارك جميع النباتات البرية التي تنمو في فرنسا وصفاً دقيقاً . وكان هذا الكتاب في الواقع عملاً علمياً رائعاً . استرعى انتباه العالم بوفون (Buffon) أمير الحداث في ذلك الوقت . فزكى لامارك ليكون عضواً بالأكاديمية وأرسله في بعثات إلى مختلف الدول الأوروبية لجمع عينات النبات الغريبة أو النادرة للحدائق الملكية في باريس . وعقب عودة لامارك من الخارج تولى الوظيفة نفسها التي كان يشغلها بوفون ، بمرتب سنوي قدره ألف فرنك . وكان ذلك مبلغاً كبيراً بالنسبة للامارك ، لم يكن يحلم بالحصول على مثله من أى عمل آخر .

ثم قامت الثورة الفرنسية ، وأصبح اسم « الحداث الملكية » مهدداً لحياة المشتغلين فيها . ونصبت المقاصيل غير بعيد من تلك الحداث . وأدرك لامارك خطورة الموقف فاقترح على القور تغيير اسم الحداث إلى الاسم الذي تعرف به إلى اليوم وهو حديقة النباتات Jardin de Botanique وشفع له انشغاله بالعمل الإفلات من المفصلة .

في عدد سابق من « المجلة »^(١) تحدثنا عن شارلز داروين (١٨٠٩ - ١٨٨٢) ونظريته عن أصل الأنواع وتطور الكائنات ، وكيف كان له الفضل في إبراز قانون « الانتخاب الطبيعي » ودعم فكرة التطور المعسوى .

ولئن كان اسم داروين قد اقترن إلى الأبد بنظرية التطور ، إلا أن هناك عالماً فرنسياً سبق داروين بأكثر من خمسين سنة في وضع الحجر الأساس لهذه النظرية . ذلك هو جان بيير انتوان شيفاليه دى لامارك (Lamarck) . بيد أن سوء طالع هذا العالم يعكر القدر فيص له عالماً آخر من بنى جلسته هو كوفييه (Georges Cuvier) (١٧٦٩ - ١٨٤٣) سحر منه ، وسفّه آواه ، واستعان على التشهير به بالانتحاء إلى القضاء الفرنسي ! . ولم يكن كوفييه بالرجل المين فقد كان عالماً مبرزاً في التشرريح المقارن والحفريات ، وإلى جانب ذلك ، كان خطيباً مفعهاً ، وكاتباً لائماً ، وبذا نفوذ رجاء . ولهذا السبب نسبت فرنسا أو تناست تعاليم لامارك ومذهب في التطور . ولم تسنح الفرصة للفرنسيين ليقدروا لامارك حق قدره إلا بعد موته بثمانين سنة حين قبض الله خم أستاذاً حديث السن من جامعة « ليل » دعت به بلدية باريس لإلقاء سلسلة من المحاضرات العامة في السوربون في موضوع التطور . ولم يكن هذا العالم الشاب غير ألفريد جيار (Alfred Giard) (١٨٤٦ - ١٩٠٨) مؤسس مذهب اللاماركية وأقوى أنصاره .

...

بدأ يصمم نظرية جديدة لتطور الحياة . فوضع أبسط الكائنات الحية في التركيب في أسفل السلم « وهي تلك الحيوانات التي ظهرت في الوجود لأول مرة ومنها تطورت الحيوانات الأخرى على مر الأجيال الطويلة » . ثم وضع الحيوانات الثديية في قمة السلم « حيث إنها أذكى الكائنات ولها عود فقري ورأس تتحرك في جميع الاتجاهات ، وأعين ذات جفون ، ولها حجاب حاجز وقلب منقسم إلى غرف ، وهي فوق ذلك من ذوات الدم الحار » . وبين هاتين المرتبتين وضع لامارك باقي الحيوانات المعروفة على درجات متفاوتة من السلم التجميعي تبعاً لتطورها . فوضع مجموعة الطيور تحت مرتبة الثدييات « حيث إنها هي الأخرى ذكية ولها قلب ينقسم إلى غرف وبين ذوات الدم الحار إلا أنها تبقي ولا تله مثل الثدييات » . ثم تليها مرتبة الزواحف « لها قلب ذو لفرة واحدة وهي من ذوات الدم البارد مثل باقي الكائنات الأدنى في المرتبة ، ثم إن رفقتها ببساطة التركيب ، وأحياناً تحمل عليها عياش لا تتواجد في الحيوانات الأعلى مرتبة . كما أن أرجل الزواحف قصيرة وأحياناً تغطيها غشيتان » . وفي تلك الزواحف لا يزال لها عود فقري ومنعرج وأحياناً

وبلى ذلك في التسلسل مرتبة الأسماك وهذه

« ليس لها رلة بالمثل المفهوم بل استعاضت بها بالياشع ، وليس لها أصوات مسموعة وليس لديها جفون . ولكن لا تزال الأسماك تحفظ بالسود الفقري وبمخالف تشبه الأطراف ولها منغ وأعضاء » .

وتلى الأسماك في الترتيب التنازلي للكائنات حيوانات

وليس لها عود فقري وتبعد بدءاً كبيراً عن المراتب التي تتبعها في الدرجة . وفي ثقة واعتداد يقرر لامارك : « أن أسدأ لا يستطيع أن يتكرهذا التجميع حيث إنه مبن على الصفات الأساسية لكائنات الحية » .

ثم استدار لامارك إلى الحيوانات اللاقصرية قسمها بالطريقة نفسها ووضع الحيوانات الرخوية في أعلى القائمة ، وتليها الديدان الحلقية ، فالقشريات فالعنكب فالحشرات فالديدان البسيطة ، فالشعاعيات فالكائنات الأولية البسيطة من فصيلة الهيدرا والبوليبات Polyps وهي كائنات وصفتها بأنها : « ليس لها أعضاء حس ، أو تنفس أو دورة دموية أو جهاز تناسلي ، وجهازها الهضمي مبسط إلى قناة واحدة . كما أن هذه الكائنات تنقص غذاها عن طريق سطحها الخارجي » .

وفي عام ١٧٩٣ ، أعددت الثورة خيراً كثيراً على حديقة النباتات ، فصدر قرار بإنشاء متحف دائم للعلوم الطبيعية يلحق بها وهو المعروف باسم « المتحف القوي لتاريخ الطبيعي » . كما نص القرار على إنشاء كرسيين جديدين لعلم الحيوان ، تبوأ لامارك أحدهما : وهو كرسي الحيوانات اللاقصرية . أما الكرسي الآخر ، وهو كرسي الحيوانات الفقرية فقد شغله عالم صغير السن هو (جفري سان هيلير Geoffroy Saint Hilaire) الذي أقرن اسمه فيما بعد بعلماء الحملة الفرنسية على مصر . وكان جفري يكنى الكثير من التقدير للامارك وكثيراً ما ناصره وشد أزره في مساجلاته العنيفة مع كوفيه .

ومن طرائف ذلك العصر أن النشرة الرسمية للمتحف صدرت عام ١٧٩٤ وجاء بها ما يلي في مقام التعريف بلامارك « لامارك ، من سنة ، متزوج لفرقة الثانية وإمراته حامل ، أستاذ الحيوان والحفريات والديناميكا والحيوانات البحرية » .

كان لامارك موهبة فذة في عالم التقسيم ، شرع في دراسة الحيوانات اللاقصرية دراسة علمية منظمة تعتمد أساساً على علم التشريح والشكل الظاهري (المورفولوجيا) وانكب على المجهر ليل نهار يدرس الأحياء الدقيقة من جميع أنحاء العالم . ومن بينها عينات أرسلت له من مصر . ورأى أن تقسم العالم السويدي لينوس (Linnaeus) للحيوانات اللاقصرية إلى ديدان وحشرات فقط هو تقسيم أثير لا يفي بالغرض . فعكف على إخراج تقسيم جديد لهذه الحيوانات في ثمانية مجلدات تحت اسم « تقسيم الحيوانات اللاقصرية » (Système des animaux sans vertèbres) . ومن خلال دراساته وجد تدرجاً عجيبياً في الصفات التشريحية للكائنات ، وارتقاء بديعاً متصل الحلقات من أبسط الكائنات إلى أرقاها ، الأمر الذي أوحى إليه بفكرة السلم التجميعي . ومن ثم

حظه . وقدده كوفيه نقداً لا ذعاً ، فوصف النظرية بأنها « قطعة جديدة من حقائق لامارك ! » . وكان مثل هذا النقد المر كافياً للقضاء عليها ، فلم يعرها أحد كبير اهتمام . وحتى الكنيسة لم تحرك ساكناً إزاء هذا « الهلر » كما وصفه كوفيه .

والواقع أننا لو أخذنا في الاعتبار تأخر البحث العلمي في ذلك الوقت ، وقصر الوسائل التي كان يستعين بها لامارك على دراسته . والتزمّت الذي قبلت به آراؤه ، لوجدنا أنه على الرغم من ذلك فإن الرجل كان عبقرياً ذا قريحة متقدة وبصيرة نفاذة . ويعتبر ولا شك مؤسس مذهب التطور . وإن كان داروين لصاحب فضل في وضعه في القالب العلمي الرصين .

...

ولم يكن لامارك نفسه يتوقع أى جزء أو مكافأة عن عمله . كذلك لم يفت في عضده الاستقبال القاتر الذي قبلت به آراؤه . فاستمر كالمعتاد يواصل أبحاثه ليثبت كيف يحدث التطور .

وكان يعتقد اعتقاداً جازماً بأن البيئة هي كل شيء في التطور ، وطا المقسام الأول في إحداث التغيرات العضوية التي تنول إلى تطور الكائنات . كما أن التركيب والوظيفة مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالبيئة التي يعيش فيها الكائن الحي ، فالأعضاء تقوى بالاستعمال ، وتضعف وتندوى بعدم الاستعمال ، والرياضى تنمو عضلاته بالتمرين والكلب الذي يعيش في الحقل والمرعى أصلب عوداً ومراساً من الكلب المستأنس حبيس الدار وهلم جرا . كما كان يعتقد بوجود قوة كامنة في الكائن الحي مسئولة عن تطور الأعضاء وفقاً لقتضيات البيئة .

ويختلف داروين مع لامارك في تحليل التطور . فبينما يعزو داروين حدوث التطور إلى عملية الانتخاب الطبيعي والحظ والصدفة ، يرى لامارك أن التطور عملية موجهة تتأثر

وفي عام ١٨٠٩ (وهي نفس السنة التي ولد فيها شارلز داروين) نشر لامارك كتابه الشهير المعروف بفلسفة المترو لوجيا (Philosophie zoologique) وضمه آراءه ومذهبه في النشوء والتطور ، وفيه يقول : إن منبع الحياة لا يد وأن يكون في البحر ، وليس على اليابسة . وفي الماء أو في البيئة الرطبة تخطقت أولى الكائنات الحية « من مادة هلامية لاشكل لها وبث فيها الحياة ، ومنها اشتقت البليديات » (مثل تلك الحيوانات التي تنفي الشعاب المرجانية والإسفنج) ثم تطورت الحياة وتعددت فيها بعد . وحتى الديدان التي تعيش في باطن الأرض لا تزال تربطها بالبيئة الرطبة صلة قوية تنفي عن أن أصولها البعيدة عاشت في الماء وتطورت رويداً رويداً .

كما اعتقد لامارك أن أولى الحيوانات التي جرأت على المعيشة اليابسة هي تلك الحيوانات التي عاشت على الشواطئ بين البر والبحر ، ومنها انحدرت فصيلة سرطان الماء وما إليه . ومن الديدان البحرية التي تعيش على الأعماق تطورت الحيوانات الرخوية . ثم تدرج لامارك في التطور إلى أن اشتق الأسماك فالزواحف . ثم تطور فرع من فروع الزواحف إلى طيور وفرع آخر إلى ثدييات برمائية ومن الأخيرة تطورت سائر أنواع الثدييات . وبالجمله فقد تكلم لامارك عن الحياة باعتبارها سلسلة متصلة الحلقات مطردة في الارتقاء . وهو أول من شبهها أيضاً بشجرة متصلة الجذور والفروع تربط أعضائها جميعاً وشائج الصلة والقرابة .

كما أدرك لامارك ببصيرته معنى قانون « الانتخاب الطبيعي » الذي ابتدعه داروين بعد ذلك بزمان طويل . وفي ذلك يقول لامارك : « إن تزايد الأنواع الأدلية طرد للغاية حتى إن الطبيعة لو لم تنزع حداً لهذا التزايد فسوف لا تنسج الأرض لجميع الأنواع » . ومن ثم نجد أيضاً « أن الحيوانات القوية تفرس الضعيفة » .

ولكن الدنيا لم تكن مستعدة بعد لتقبل آراء لامارك الذي سبق بتفكيره أهل عصره . وكان ذلك من سوء

هى إلى الحلدس والتخمين أقرب منها إلى التفكير العلمى المنظم بخاصة فى مؤلفاته الأولى فى الكيمياء والطبيعة . إلا أن ذلك لا يقلل بحال من قيمة مؤلفاته فى علم تقسيم الحيوانات، ووصف تشرعها وصفاتها الظاهرية . ولا تزال موسوعاته فى هذا العلم مراجع حية إلى اليوم .

وفى السنوات العشر الأخيرة من عمره ضعف بصره ضعفاً شديداً من جراء العمل المتواصل بالمجهر ، ثم أصيب بالعمى . غير أن ذلك لم يقعه عن مواصلة البحث الذى كان جزءاً لا يتجزأ من كيانه . واستطاع رغم ذلك أن يملئ على ابنائه — اللذين كرسا حياتهما لخدمة والدهما الشيخ العاجز — الأجزاء الأخيرة من موسوعته عن الحيوانات اللاقورية .

وتوفى لامارك عن خمسة وثمانين عاماً قضاها فى البحث والعمل دؤب أن ينال جزاء أو تقديرأ من مواطنيه . وحتى المنحة التى طسها من أكاديمية العلوم ليستعين بها على إتمام موسوعاته لم يحصل عليها بسبب نفوذ كرفيه . وكانت معيشته أقرب إلى الفنك والمسغبة منها إلى الحياة الكريمة التى تليق بعالم مثله . وذلك بالنظر لدرسته الكثيرة التى أنجبها من زوجاته الأربع اللاتى بنى بهن فى حياته .

ودفن لامارك فى مقبرة الفقراء وأبناء السبيل بحى مونبارناس فى حفرة مكشوفة برفات البؤساء . ولم يتم على قبره من زمالته سوى صديقه الحميم جفرى سان هيلير — زميله فى متحف التاريخ الطبيعى بباريس .

ولم تعرف الأمة الفرنسية قدر لامارك إلا بعد موته بزمان طويل على يد محاضري السوربون الشاب ألفريد جيار الذى اكتشف لامارك من جديد . ومنذ ذلك الوقت دون اسمه فى سجل الخالدين .

كلية بالينة . ولعل من الأوفق أن نسوق المثل الكلاسيكى لبيان وجهة نظر كل منهما . وهذا المثل يدور حول تحليل طول الرقبة فى الزرافة . فىرى لامارك أن الزرافة اكتسبت هذه الصفة لاضطرارها منذ الزمن القديم لأن ترفع رأسها باستمرار لتأكل أوراق الأشجار المرتفعة . على حين يرى داروين أن صفة الطول فى الرقبة اكتسبت عن طريق الانتخاب الطبيعى بمعنى أنه كان ثمة زرافات شتى ذوات رقبات مختلفة فى الطول ساد منها ذلك النوع الذى تميز بطول الرقبة ليلائم طريقة المعيشة . أو بمعنى آخر إن تلك الزرافات التى تميزت بطول الرقبة هى وحدها التى كان لها القدرة على البقاء والتناسل . أما الأنواع الأخرى فقد انقرضت ، كما كان لامارك يؤمن بتوارث الصفات المكتسبة . وهنا أخطأه التوفيق فى هذا الاعتقاد ، كما أنه لم يتم بتجارب يثبت بها هذا الرأى ، بل اعتمد على المنطق وحده ^(١) . وأخفى إن قوانين الوراثة لم تكن معروفة أيضاً فى وقته لا لامارك وحتى إلى ما بعد موت داروين بزمان .

ومن بين المطاعن الأخرى التى وجهت إلى لامارك أن تدريبه لم يكن علمياً حقاً ، بل كان متأثراً إلى حد كبير بالمنطق والاستقراء . كما كان يشطح شطحات

(١) فى عام ١٨٨٧ أجرى عالم ألمان يدعى أوجست فايزمان ليهذه المذهب اللاماركى القتال بتوارث الصفات المكتسبة بتجربة بسيطة جمع فيها عدداً من الفئران البيضاء ، وضع ذويهم وزركه تتزوج لأجيال عديدة . فأنجبت دائماً ذرية ذات أذيان . ومن ناحية أخرى نشأ منجب نظورى صبيبه قام فى الاتحاد السوفى عام ١٩٤٨ قربه الشبه جداً عنده لامارك فى توارث الصفات المكتسبة ، يقوم على اعتبارات سياسية جدلية مادية . ويتعارض هذا المنهج مع قوانين الوراثة المعروفة . وقد قوبل بنقد مر سواه فى أوروبا وأمريكا وحتى من بعض العلماء داخل الاتحاد السوفى . ومن أكبر أنصار هذا المذهب الأكاديمى لينكو .

وخير جليس....

بقلم الأستاذ محمد علي إبراهيم

لتقريب الأشياء من بصره ، وكذلك ديران (Derain) وبراك Braque وماتيس Matisse ، وأشار إلى أن نظارة المصور البولوني «ماتيجكو» Matejko لا تزال محفوظة في متحف كراكا . وفي بولندية - طالعت ذلك بمنظارى الذى يشبه الملائحة (والذى لم ألبأ إليه إلا بعد أن جاوزت الخمسين) فلذكرت الحكمة البالغة «رُبَّ ضارة نافعة» .

وملاحظتى البارزة على مقال الأستاذ «حقى» أنه ~~يخبر بالقول~~ ، يخبر بالقراء جميعاً ، ولا أظن إلا أنه يقصد ذلك القارئ الذى يشوب ولا يبروب ، والذي يعيب ولا يزشف ، والذي هناك محمد بن بشر بقوله :

فلا أنا أحفظ ما قد جمعت ولا أنا من جمعه أشيع
ومن يك في دهره حكماً يكن دهره التهمى يرجع
أو قد يكون الأستاذ قد هاله كثرة عدد القراء لتوافه الكتب في هذه الأيام . وأدعياء المعرفة والإطلاع .. فبرم بهم ، كما برم جرير بقارئى دعى فقال فيه :

يا أيها القارئى المرخى عمايته

هذا زمانك إلى قد مضى زمنى

قد يكن هذا أو ذاك . أو قد يكون قصده السخرية بالكتاب الأغوار .. فأخذ يهاجم القراء الذين يساعدون على انتشار السخف خولاء الأغوار من الكتاب عملاً بالحكمة المعروفة «إياك أعنى ...» ظاناً أن الإقلاع عن القراءة الرخيصة يوارى لتجارة الكتب الرخيصة .. وهى صريحة فى واد ، ليس هنا أو أنها ، إذ سيظل الرخيص

طالعت فى عدد شهر يولية من «المجلة» ثلاث مقالات متتاليات تعالج موضوعاً واحداً ، أو مسألة بعينها . هى : مسألة «القراءة والكتب والمكتبات» . وللمقالين الأخيرتان من هذه المقالات الثلاث تنميان ضالة حصيلتنا من الإطلاع ، وتحضّان على الإكثار من القراءة .

أما المقال الأول وعنوانه «إلا القراءة» للأستاذ «عجى حقى» فهو على طرفة أسلوبه ودعابته الساخرة يدعو إلى الإقلاع عن القراءة ، لأنها مرض ينتاب من مرضت عيونهم فى الصغر ، فاسمع إليه حيث يقول :

«إن القراءة كالخفة تمي من يدوب ، وبه أصابى هذا الداء . هو في أغلب الأمر أصعب الناس نظراً ، وأقساهم بصراً . حسوب بحسبه ، وأدهامه مستولة ، يلبسون نظارات كالملاحات . ثم يقول لصاحبه وهو يحاوره : «إذى فاعلم أن ليس يصبح أبداً أن الرجل يقرأ ويدس فى القراءة فتدبر عينه ويذهل بصره بل العكس هو الصحيح فقد دلى طول امتداده هؤلاء الناس وتفتت أسوارهم أن الرجل منهم يصاب أولاً فى مقتل بمره يصفى البصر فلا يجد راحة من عذابه إلا فى القراءة . وكلما ازداد بصره ضعفاً ، ازداد إيمانه بقراءة . فليس الأصل فى ضعف البصر مندم إيمان القراءة بل الأصل فى إيمان القراءة هو ضعف البصر» الخ ...

ولقد حضرته على التوفى فكرة كهذه كنت قد طالعتها فى مجلة الإذاعة البريطانية Listner منذ ثلاث سنوات (١٩٥٦) وخلاصتها أن أحد أطباء العين قد لاحظ بعد البحث فى تاريخ المصورين أن عيون أكثر أصحاب المدرسة التأثرية Impressionist فى التصوير كانت مصابة بالخسر .. وذكر منهم سيزان Cezanne وديجاس Degas ورجح مرض مونيه Monet ورينوار Renior بهذا الداء ، وقال : إن فولار Vollard كان يلبس نظارة محدبة

في ارتباطها واتصالها ظهور الكلمة المقروءة ، والكتب المطبوعة .. حيث لم يكن المنداع أو الناشرين أو السينا قد وجد بعد . ثم ظهر أفذاذ العلماء أمثال كوبونكس وغالييليو ونوتون وداروين وغيرهم ممن أطاحوا بكثير من المعتقدات القديمة . فلم يكن هناك سبيل لنشر بحوثهم وتعميمها إلا عن طريق الكلمة المكتوبة . ولا يُظن أن قراءة هذه البحوث وتبعتها كانت وفقاً على فئة قليلة من الناس دون سائر القراء . فقد اشترك الكثيرون - عن طريق الكتب المبسطة - في تفهم ما تنبئ لهم الكلمة المبسطة من فهم . ولا أدل على ذلك من أن « فولتير » الأديب المعروف أخرج كتاباً مبسطاً لنظرية داروين وجعل له عنواناً « داروين للسيدات » . فالأصل في القراءة هو - كما اعتقد - حب الاستطلاع ، ومعرفة المجتهد من الأمور . وقدماً كان يلتبس الناس اتباع هذه الغريزة الطبيعية عند السحرة والمنجمين .

أما اليوم فقد جعلت قراءة الكتاب محل قراءة الكف . ولا زالت أحزمة المطابع ، وتحسن فن الطباعة انتشرت الصحف والمجلات الدورية والنشرات وما إليها ، وزاد لإقبال الناس على القراءة زيادة لم تكن في الحسان ، وتنوعت الكتب .. فهناك كتب للأطفال ، وأخرى للسيدات .

ولقد أرادت مؤسسة اليونسكو عام ١٩٥٦ أن تقوم بعمل إحصاء شامل لما أخرجته المطابع من الكتب (دون الصحف والنشرات) في العالم . فانتدبت للقيام بهذا العمل والإشراف عليه الأستاذ « بيكر » Mr. Baker . فأخرج في ذلك العام (١٩٥٦) كتاباً بعنوان « كتب للجميع » Books for all ومن طريف ما جاء فيه أن عدد النسخ التي أخرجتها المطابع من الكتب والكتيبات بلغ خمسة آلاف مليون نسخة (٥٠٠٠ مليون) أي ضعف سكان العالم . وذكر أن نصف عدد هذه النسخ تستعمل في المدارس والمعاهد

من الكتب - تبعاً لقانون جريشام في الاقتصاد - يطرد الجيد من الكتب إلى أن يرق النوب ، ويرهف الحس ، تعود هذه إلى سيرتها الأولى .. لأن القانون يقول يطرد الجيد إلى حين ، ولم يقل يحصو إلى أبد الأبدان .

• • •

وملاحظة ثانية هي التي دفعني إلى التعقيب على مقال الأستاذ يحيى .. ذلك أني خشيت أن يؤثر منطوق كلامه وهموله - لا مضمونه - في نفوس شبابه الناشئ من الكتاب فيزداد تمسكهم إلى نبذ القراءة والمثابرة على الاطلاع . وسأحصر تعقيبى على نقطتين هما : « لماذا نقرأ » ، « وماذا نقرأ » .

• « لماذا نقرأ ؟ »

إن تعلق الناس بالقراءة ظاهرة حديثة العهد في تاريخ البشرية الطويل . ولم يكن لها أثر قبل اختراع الأبجديات ، ثم انتشرت بانتشار المطابع . والكلمة المنطوقة أسبق في الزمن من الكلمة المكتوبة ، ولذا قيل إن الإنسان حيوان ناطق لا حيوان قارئ . وكانت القراءة بادئ الأمر وفقاً على فئة محدودة معينة اتخذت مكانها في الأغلب والأعم داخل الأديرة والكنائس ، وأبناء المساجد . ومن هنا نشأت فكرة تقديس الكتب ، وإعلاء شأنها بوجه عام .

ولما اكتشف « جوتنبرج » حروف الطباعة في القرن الخامس عشر خرجت معظم المخطوطات القديمة إلى النور ، ولم تعد حبيسة في المتاحف والقصور ، وكثرت المدارس والجامعات ، وتهاوتت الحكومات على محور عار الأمية .. وساعدها على ذلك سهولة طبع الكلمة المقروءة .

ومن حسن حظ الإنسانية أيضاً ، أن اقترن كشف حروف الطباعة بكشف الأمريكتين في نهاية القرن الخامس عشر ، والطواف حول الأرض . وكثرت الرحلات فتقاربت أُمم العالم بعضها من بعض ، وزاد

أرى لما تحديداً معيماً ، ويظهر لي أنها أكملوبة أشاعها أحد الأدعياء ترفعاً عن سائر الناس . ولا أقصد « بالإمتاع » التسلية ، فالتسلية تدوم . والتسلية تزول . لأن الأولى تتعلق بالنفس والروح ، والثانية بالحواس والشعور .

وقراءة الإمتاع غير قراءة التحصيل ، فهذا اختزان وذاك اختزال . وقارئ المتعة يتصفح الكتاب عسى أن يقع بصره على فكرة أو خاطر كان يلور في ذهنه من الصغر .. فإن عثر عليه بين الصفحات أخذته نشوة من الفرح والسرور لا لأنه عثر على جديد . بل لأنه تذكر ما كان راسباً في عقله الباطني من مشاعر غير واضحة المعالم . فإن حدث أن اختلف القارئ مع الكاتب في رأى ألبده هذا الأخير في كتابه ، أخذت ملاماً هوامش الكتاب بالتعليقات والملاحظات ، ولذا كان أحب الكتب لهذا النوع من القراء هي تلك التي تثيرهم وتحفزهم . وهم يندركون لأول وهلة غنى الكتب وما تحويه من لغو ، ونخبها وما تحويه من جد .. فلا يوتر فهم إعلان منق ، أو نهاية وخيطة يديها ناسر الكتاب لا صاحبه . ونظرة معظم هؤلاء القراء نظرة إنسانية شاملة ، وهم يؤمنون بأنفسهم أكثر من إيمانهم بالكتب .. ولذا تعددت مطالعاتهم وتنوعت . شعارهم قول الشاعر القديم :

تلب وثاب إلى ذا وذا ليس يرى شيئاً فإياه
يجم بالحسن كما ينبغي ويرسم القبح فيه
أو بحلوم المثل اللاتيني على لسان « بليني » : « من كره الشر فقد كرهه بنى البشر »

ويقال إن عدد قراء هذه الفئة في العالم عدد ثابت لا يتغير ، وبقدرونه بنحو المليونين من ذوى الرأى السديد .

• • •

والفئة الثانية : هم من يقومون للتحصيل ومعظمهم يشمل الأساتذة والطلبة في المدارس والمعاهد والجامعات وأصحاب المهن الفنية . . وقراءتهم قراءة منفعة تنفعهم

والجامعات ، وأظن أن هذه الأرقام ستضئ على الفكرة التي أخذ يديها بعض المثابمين حديثاً من أن المذيع والتليفزيون والسينما ستحمو الكتب ، وتغنى على القراءة تبعاً لذلك ؛ حتى لقد تخيل بعض الكتاب الإنكليز وهو المستر « كريستوفر لوج » « Logue » هذه الكارثة المتوقعة فنشر في جريدة التيمس الأدبية بتاريخ ١٥ من أغسطس سنة ١٩٥٨ مقالا عنوانه « لا مكان للكتاب » No Room for Books جاء فيه : أن الاختفاء سيحمل أولاً التواميس والموسوعات ، ثم تغنى الكتب رويداً رويداً حيث لا يبقى إلا دفاتر التليفونات ودليل السكك الحديدية ، ثم توهم قيام هيئة من المشرفين على الإذاعة والتليفزيون تعلن أن كل من يقدم لها أكثر من ستة كتب ، في ميعاد غاية ستة أيام ، ستنال كهلية ، جهازاً من التليفزيون ، وعشرة أشرطة مسجل فيها « محفوظات من الماضي » .

فلنترك هذه الدعاية الإنكليزية « ولننقل إلى النقطة الأخرى :

• ماذا نقرأ :

يقول بعض الكتاب : « قل لي ماذا تقرأ أقل لك من أنت » ، وهذا كلام صحيح إلى حد كبير ؛ فمن يقرأ القصص البوليسية غير من يقرأ قصص الحب والغرام ، ومن يقرأ كتب الرحلات والمعامرات غير من يقرأ كتب الفلسفة والدين . ومن الناس من يجمع بين هذه وتلك .. والقيصل الفارق بين قارئ وآخر ، هو : الإدمان والتركيز في قراءة نوع معين من الكتب .

والقراء - في نظري - لا يخرجون عن فئات ثلاث :

الفئة الأولى تقرأ « للإمتاع » أو الترفيه ، كما يقولون ، غير أني أثرت الكلمة الأولى على الثانية إذ أن الأخيرة ، وهي التثافة ، أصبحت مبتذلة بغيضة ولا

والتحصيل والتسلية .. ذلك لأن الأصل في القراءة أن تكون حرة من غير قيد ، وغذاء الروح كغذاء الجسم وقف على اختيار الشخص نفسه . ولقد أعجبني ما جاء في مقال لكاتب-انجليزى اسمه « كريستوفر روج » « Rogue » نشره في مجلة التيمس الأدبية الذى سبق أن أشرت إليه تحت عنوان « رذيلة لا عقاب عليها » Unpunished Vice

ويقصد بالرذيلة إدمان القراءة . وقد قال « إنى أقرأ كل شئ » أراه شئ الإعلانات والوفات وهذه عادة لى من العصر ، وما دمت لا أدعى أنى أديب فلا دخل قئاس فيها أهل . ولنا فى المثل القديم « غل سبيل من يربى رفاؤه » عظة وحكمة .

والخلاصة : إن الكتاب إن لم يكن له فضل إلا مواساتنا فى زمن عز فيه الأصدقاء لكفى والسلام .

...

وبعد ، فقد علمت أن الأستاذ محيى حتى يشغل لى وظيفة المستشار الفنى لدار الكتب المصرية ، فبالنيابة عن المليئين من كتب الدار ، وبلسان القراء الذين يغشون حجرة مطالعها كل يوم أهتف فى أذنه :

« حتى أنت يا بروتس ! » .

فى أمور عيشهم^٢ . فالطبيب والمهتس والمعلم وغيرهم يابعون كل جديد بالقراءة والاطلاع كى لا يتخلفوا عن الركب بين الزملاء . وكثيراً ما ترى بعضهم يقرأ فيما لا يتصل بعمله من كتب .. وأغلب قراءتهم للتسلية بعد الجهد والعناء . والتأدر أن ترى بعضهم قد عشق القراءة للإمتاع .

...

والفتة الثالثة : هم من يترمون للتسلية ، ولإزجاء الوقت .. وهذه فتة كبيرة وليس لها فى القراءة أهداف . ولقد عتاها الدكتور « جونسون » بقوله « إن سلم إناس لا يميلون إلى القراءة ولا يميلون إليها إلا إذا كانت هى سبيلهم الوحيدة لتسلية » . فمن لم يجد تسلية أخرى لجأ إلى القراءة إذ أنها كما يقول الفرنسيون فى تعبيراتهم Faute de mieux أى « أحسن الموجود » . وللمصنف والمجلات المصورة وغيرها أثر كبير على هذه الفتة اليوم .

...

وكما قلت إن هذه الفئات الثلاث كثيراً ما يتداخل بعضها فى بعض ، وليس هناك حدود فواصل بين المتعة



فلسفة الصّورة في سيمر البرناسيين

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

الرومانتيكيين أنها ذاتية ، يعبر الشاعر بها عن حالته هو ، في شبه اعترافات يصور فيها مواطن ضعفه وبقوه ، ومثار ضيقه وقلقه ، وتراعى من خلالها صورة قائمة للعصر وقيمه ، يقصد الرومانتيكي إلى الثورة عليها من وراء إقرار حقوقه الفردية ومثله ، فبرع عاني بالقيم السائدة الطاغية التي لا يؤمن بها . فكانت أهداف الرومانتيكيين الثورية واضحة جلية وراء صورهم الشعرية . فالصور الشعرية لديهم وسائل لغايات فردية في مثلثها ولكنها اجتماعية في نتائجها . كما كانوا يفتقون في الإلهام ، وما تجرد به القرينة لأول وهلة ، ولما كانوا يكرهون الصنعة والتأني في لغة الشعر وصوره ، وقد حاولوا التقريب بين لغة الشعر وصوره واللغة العامة ، جتوحاً منهم إلى ديمقراطية اللغة ، وبغضاً للغة الكلاسيكية الأرستقراطية^(١).

وقد تار البرناسيون على هذين المبدئين الرومانتيكيين في الصورة الشعرية : مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة في الإلهام وإهمال الجهد والصنعة في صور الشعر . فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفي شخصية الشاعر وراءها ، ولا تظهر ظهوراً مباشراً ، كما رأوا أن هذه الصور غاية في ذاتها ، ليست وراءها غاية

خلفت المدرسة البرناسية في الشعر المدرسة الرومانتيكية . وفي مقالنا السابق^(٢) شرحنا خصائص الصورة الرومانتيكية في الشعر ، وعطينا خاصة بيان كيف كانت هذه الخصائص نتيجة لفلسفة العصر ، وبها نهض الشعر الغنائي ، واكتسب صفات خاصة في صوره ، تركت أثرها العميق في الشعر الفرنسي العالمي بأكمله .

وكانت عناية البرناسيين بالصورة إلى الشعر أكثر من عناية الرومانتيكيين ، على أنهم اتفقوا مع الرومانتيكيين في أن الصورة الشعرية تقوم في الشعر مقام الشخصيات في المسرحية ، وهي وسيلة نقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . فللمدرسة البرناسية جنودها العميقة في الرومانتيكية ، حتى إن بعض النقاد^(٣) رأوا في البرناسية امتداداً للرومانتيكية وازدهاراً لها على وجه آخر . على أننا سنرى بين المدرستين فروقاً جوهرية في الصورة الشعرية ، بها جازت البرناسية عصرها ، وكانت بدورها صدى لفلسفة العصر وأحواله الاجتماعية .

كانت أهم خصائص الصور الشعرية عند

(١) انظر عدد يوليو » السابق من المجلة .

(٢) من هؤلاء مثلا : Certeille Mendès في كتابه : Légende du Parnasse

(٣) راجع في هاتين المقتاتين مقالنا الذي سقت الإشارة إليه عدد المجلة السابق .

تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفأكته أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فناناً .

وثاني خصائص الحكم الجمالي عند «كانت» يتعلق به من حيث الحكم واسموم .. فالجميل هو الذي يروق كل الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام دون أفكار تجريدية بها نستطيع تقويمه والتدليل عليه ، إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقوياً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة ، وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوي الأذواق فيه ، وقد يشذّب فيهم من يخالف الجمهور ، ولكنه شذوذب يؤكد القاعدة .

وثالث هذه الخصائص من حيث الدقة ، أي علاقة الوسيلة بالغاية ، وهي أهم خاصة في موضوعنا الذي نحن بصدد . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث أنه مدرك في ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل شيء له غاية تدرك أو يُظن وجودها . ولكننا أمام الجمال نحس بمتعة تكفيها السؤال عن الغاية منه ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية في ذاته . وقد نظن أن هناك غاية من الغايات للجمال في الطبيعة . ولكننا لا نستطيع تحديدها .

فإذا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع في وظيفة فأكته في إنتاجها النوعي أو في قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان - لكي يتوافر له اللوق الجمالي - أن يعجب بالشيء الجميل ، دون أن يلقي بالاً لخل هذه الغايات ، فلا يحفظ في نفسه إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يسميه «كانت» : «الغاية بدون غاية ، في الشيء الجميل .

أخرى ، ولذا يجب أن يحتفى الشاعر بها ، أكثر من احتفائه بإظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين . وقد كانت الزعة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة لذاتها من نتائج البحوث العلمية والفلسفية للعصر . وقد أثرت هذه البحوث في الأدب الأوروبي وتقده نوعين من التأثير : فاتجهت القصة والمسرحية نحو الواقعية ، كما نزع الشعر هذه الزعة البرناسية . وعلى الرغم من وجوه الشبه التي سنجلوها بين الواقعية والبرناسية . نتيجة لتأثرهما كليهما بالحركة العلمية والفلسفية للعصر ، جنحت البرناسية مع ذلك إلى نوع من المثالية أخذت جوهرها من فلسفة «كانت» وفلسفة «هيجل»^(١) . وكلا الفيلسوفين سابق على المدرسة البرناسية ، وكان هما الفضل في إحكام الصلة بين الجمال والصورة العامة للعمل الفني ، وفي التفرقة بين الجمال الفني والغاية الاجتماعية أو الخلقية .

فيري «كانت» (١٧٢٤ - ١٨٠٤) أنها العمل الفني ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال . وأن جماله المحض لا يتمثل في سوى شكله . أي صورته العامة . ويتجلى هذا الجمال المحض في الصور التي يخفى منها كل مضمون . كالنقوش والزخارف وأوراق الزينة ، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى كذلك في الموسيقى غير المصحوبة ببناء . وعند «كانت» أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والخلقي :

أولى هذه الخصائص تتعلق بمن حيث صفه يصدره ، فهو حكم صادر عن الذوق ، والذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه متفعة ، أي أن المتعة الفنية لا تتم بقيمة موضوعها وتحقيقه . بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذي يريد

(١) انظر .

لأن غايته في نفسه^(١) . وقد أراد « كانت » أن يحرر الفن من القيود التي قد تفرض عليه من خارجه باسم المنفعة الاجتماعية أو الغاية الخلقية ، وذلك كي يتوافر للفن استقلاله الذي لا يزدهر إلا به ، ولا ازدهار للفن إلا بتوافر خصائصه الفنية الجمالية التي لا علاقة لها في ذاتها بجمال المضمون أو قبحه ، بل علاقتها مقصورة على جمال الصور الفنية التي يصوغها الشاعر شعراً ، كما يصوغها المثال أو الرسام في التماثيل أو الأشكال المحككة الصنع .

ويُعدُّ الفيلسوف الألماني هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » من جهة العناية بالشكل الجمالي ومعادلته بالمضمون ، وهي الناحية التي تهتمنا هنا . وعند هيجل « أن فكرة الجمال مرّت بثلاث مراحل تشرح أطوار الفن الثلاثة .

ففي المرحلة الأولى - وتتمثل في الفن الشرقي والفن المصري - كانت السيطرة للأدلة على الفكرة ، أو بصورة على المضمون . ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الكبيرة التي تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية والقبور . ويسمى « هيجل » هذه المرحلة : « المرحلة الرمزية » .

وللمرحلة الثانية يسميها « هيجل » : « المرحلة الكلاسيكية » وتتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة حيث لا يتم تعبير عنها . وهي مرحلة الكمال الفني التي لن يصل إليها الفن في المستقبل ، فيما يرى « هيجل » .

وللمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية ،

ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم الجمالي من حيث الذاتية والموضوعية ؛ ذلك أن الحكم ، بعامة ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ؛ إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به لدى ذوي الأذواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي . فإذا حكمت بأن هذه الأقيسة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتى منطقي ، أو نتيجة تجربة كما هي الحال في الطبيعيات والرياضيات مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فردي ، وكأنه أمرٌ صادر عن وعينا الجمالي . فإذا حكمت بما يخالفه ، كان في ذلك معصية للضمير الجمالي ، تشبه معصيتنا لضميرنا الخلق ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها . ولا علاقة لها بالمنفعة المحسوسة ، كما هو الشأن في الشيء اللذيذ . ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن في الخير . وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداء ، ولكنه موضوعي عالمي نتيجة . وهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجتنا المادية ، كما أن هذه العالية في الحكم الجمالي لا تستند إلى قاعدة . وحكم الخيال المبني على اللوق يوازى حكم العقل في المدركات العقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جالية عامة تشبه المدركات المنطقية في عمومها ، ولكن بدون حاجة إلى أدلة وحجج . ولذا كان الحكم الجمالي عاماً عالمياً ، على الرغم من أنه غير موضوعي في منشئه لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ، ولا يتسبب عنها من متعة . فالقن عند « كانت » مسلاة حرة ، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ؛ ودون غاية ،

(١) تلك فكرة عامة عن كتاب « كانت » المسمى : Critique

de Jugement وقد كان ذا أثر خطير في النقد الأدبي

وفلسفة الجمال بعامه ، انظر كذلك .

Lalo (Charles) - Notions d'Esthétique, p. 56 - 58

وكذا :

E. Bréhier Hist. de la Philosophie, II, p. 558 - 564



تيوفيل جوتييه

« نحن معتد في استقلال الفن . فالفن لدينا ليس وسيلة ، ولكنه غاية ؛ وكل ما يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيها يرى ؛ ولم يستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل ... فكل شكل حسن هو فكرة جيدة » . ويقول كذلك في مقدمة مجموعة أشعاره الأولى التي ظهرت عام ١٨٣٢ ، يتحدث فيها الغائبين بقوله : « هياطين : أية غاية يخدم هذا الكتاب ؟ إن مآله أن يكون حبيلا .. وفي مقدمة قصته : « الفتاة دى مويان » يقول : « لا يوجد لشيء جميل حق إلا إذا كان لا فائدة له ؛ وكل ما هو نافع قبيح »^(١) . وأثر ذلك فنياً يتمثل في البحث عن الصور الشعرية ، وبذل الجهد في كمال صياغتها الفنية ، بقصد جعلها لعمري القارئ كاملة دون غاية أخرى فليست المناظر الطبيعية تملأ لتأملات فلسفية ، أو بث آراء مذهبية ، أو إطاراً لخواطر ومشاعر ذاتية ، كما كانت الحال عند الرومانتيكيين ، ولكنها مناظر طبيعية مجلوة في صور كاملة فنية وكفى : « هل أظن أن يرى الأحياء الإنسانية كما لو كان يراها إله من آلهة اليونان في أعمال جيل وأريب » ؛ وأن يفكر فيها من خلال نظراته الفاسفة دون أية مصلحة له ، وأن يكسوها صورتهما الحوية

ويسمها « هيجل » : « المرحلة الرومانتيكية » . وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التوازن بين المضمون والشكل فضعفت الخصائص الجمالية . وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفي النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصر الحديث فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهي تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ، ومواطن ضيقه . وفي هذا ضعف الشكل ليحل مكاناً للمضمون الديني أو الفلسفي ، فضعف الفن ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذي كان له في عصر الإغريق ، فيما يرى « هيجل » . وفي هذا عنى « هيجل » بفلسفة الشكل أو الصورة الكلية للعمل الفني ، واعتد طغيان المضمون عليه مدعاة ضعف جمالي ، كما كان أول من أقام الدعاية لكمال الفن الإغريقي على أساس فلسفي .

وقد تأثر البرناسيون بفلسفة « كانت » ، و« هيجل » في الدعوة إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وفي العناية بالصور الشعرية . وأنها تلغ أعلى درجات جمالها بقدر اقترابها من فنون النحت والتصوير التي بلغ فيها الفن غاية كمال فيها رأى « هيجل » . ثم في النزعة الهيكلية التي سادت فترة طويلة عند الشعراء البرناسيين ، إذ كانوا يرون في شعر الإغريق العصر الذهبي الذي لن يصل إليه الشعر أبداً .

وظهرت الدعوة إلى استقلال الفن عن كل غاية في آراء « تيوفيل جوتييه » (١٨١١-١٨٧٢) وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، في دعوته إلى الفن للفن . وهي التي حرص عليها البرناسيون في شعرهم على حسب ما سنشرح من تأويلهم لإياها .

يقول جوتييه ، في صحيفة معاصرة له عنوانها : « الفنان » - وفي قوله هذا يتجلى تأثير « كانت » - :

(١) انظر :

دعاة الفن للفن في الشعر ، فإن هذا المبدأ العام ترك آثاره البعيدة المدى في اختيار موضوعات الشعر ، وطريقة سياق الصور فيها . وقد كانوا في هذه الدعوة متأثرين بالفلسفة النظرية المثالية . وقد تأثروا في الشطر الآخر من دعوتهم بالفلسفة الوضعية والتجريبية التي سايرت النهضة العلمية لعصرهم .

ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوقفوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وحوالي منتصف القرن التاسع كانت قد عظمت ثقة الكتاب وانغادى العلم ، وأنه سيحل كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التي أسسها «أوجست كومت» (١٧٩٨-١٨٥٧) والفلسفة التجريبية على يده جون ستوارت ميل (١٨٠٦-١٨٧٣) إلى خروج الإنسان من حلود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذي يقود إلى هذه المعرفة لا القلب كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضاياء الفلسفة الوضعية والتجريبية التي نهضنا هنا هي : «أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف

العليا ، مع تجردها عنها تجرداً تاماً . وفي هذا القول تمثلت المعالم الأولى لصور الشعر الرئاسي ، وواضح تأثرها بالزعة الفلسفية في استقلال الفن .

ويقول « لو كنت دى ليل » رئيس المدونة الرئاسية^(١) : «مؤكداً استقلال الشعر عن الغايات النفعية جميعاً ، ومبيناً أن غايته هي خلق الجمال : « عالم الجبال - وهو مجال المر الوحيد - غاية في ذاته ، لا نهى ، ولا يمكن أن تكون له صلة بأي إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية . فهو القيمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر ، وما هذه يدور في درامة وهمية من المظاهر . والشاعر الذي يخلق الأفكار ، أي الأشكال المرفقة بغير المرتبة ، في صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال على قدر ما يتيسر له قراء ورثاء الفلسفة ، في تراكيب فيه الصع . ثم من حق تجربة ، بحكمة الفسح ، متعة الألحان موسيقى الأصوات . تمدح من موارد شتى من عاطفة وتفكير وهم وألم ، به أنه كبير عن فكرى لا تتوافر فيه هذه الشروط الضرورية لخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملاً بيا . والشعر الذي يهدف إلى خلق الجمال لن يحتاج تدقيقه إلا لصرفه من الناس :

« والفرن الذي تتجلى صورته المتألفة القوية الكاملة في شدة غير سوى نوع من الترف العقل لا يرتفع إلى مكانة تدقيقه إلا القليل القليل من دوى الفكرة » . وهذا كان حل الشعر - فيما يرى لو كنت دى ليل - ألا يهم أبداً مطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ « الحقيقة كاملة بينه وبين الدهاء » . وطالما ردد « لو كنت دى ليل » دعوته إلى الرجوع إلى شعر اليونان . عصر الشعر الذهبي . الذي لم يتيسر بعده للشعر أن يبلغ مدى ما وصل إليه في ذلك العصر . وهو في دعوته تلك متأثر بمعاصره من أصحاب الزعة الهلينية التي مهد لها في فلسفته « هيغل » كما أشرنا قبل .

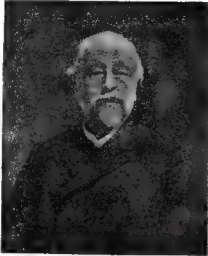
وعلى الرغم من أن الدعوة إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية ، وإلى أن غايته هي خلق الجمال في ذاته . كانت مبدأ عاماً للرئاسيين صاروا به على رأس



أوجست كومت

(١) انظر :

Leconte de Lisle : Les Poètes contemporains (1864), Avani-Propos



« تين »

وواضح أن آراء « تين » هذه ليست صحيحة على اختلافها وأنها إذا شرحت بعض جوانب الإنتاج الأدبي . فإنها لا تشرح جميعاً . ثم إنها تشرح العمل الفني بصورة خارجية في الواقع عنه ، ولكنها كانت تمثل الاتجاه العام للفلسفة الوضعية السائدة في العصر . وقد أثرت من هذه الناحية على البرناسيين في بغضهم للذاتية ، وخرجهم من حلولهم أنفسهم طلباً للوصول إلى الحقائق . هذا إلى أن « تين » كان يرى أن الفن مستقل عن كل غاية خلقية أو نفعية . وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصة .

يقول في رسالة له إلى معاصره المؤرخ فرانسوا جيزو F. Guizot : « لكل شيء وضعه الخاص به . هذه هي قضيتي الكبرى . ففي الحياة العملية لخلق سلطان المطلق ... ولكن إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه في ميدانه ، فإن أنفي من المبادئ الأخرى . فالنظم والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون لخلق أي سلطان عليهما » (١)

وها نحن أولاء نرى صدى هذه الآراء في نقد رئيس

اليقينية ؛ وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يتعصم من الخطأ - في الفلسفة وفي العلم - إلا بمعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن جميع أفكاره الذاتية السابقة . وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يدرك سوى العلاقات بين الأشياء ثم القوانين التي تخضع لها هذه العلاقات (١) .

وعلى إثر ذلك سادت عقلية التقنين بين نقاد الأدب والفن ، كما سادت بين العلماء وفلاسفة العصر . وكان أعظم ناقد يمثل هذا الاتجاه هو « تين » (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون . لأنه في نقده يمثل الفلسفة الوضعية والتجريبية معاً (٢) وهو يقيم نقده في الأدب والفن على ملاحظة الحقائق الخارجية ويجتهد في استخلاص القوانين منها . وقد حاول أن يرجع كل الأفكار إلى أحاسيس تتحول إلى نتاج ذهني عن طريق عملية التجريد ، وقرر أن الجالات النفسية تابعة في نشأتها ونموها للحالات العضوية . ولأن الأفراد فيها خاضعون لنوع من الجبرية لا يتخلفون عنها - شأنهم في ذلك شأن الشعوب التي ينتمون إليها - وأراد أن يشرح الإنتاج الأدبي في مختلف الشعوب عن طريق هذه الجبرية . ففي مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزي » رأى أن الإنسان نتاج البيئة التي عاش فيها ، والجنس البشري الذي انحدر منه ، والميراث الثقافي الذي أخذته عن قومه ، وأن عبقرية الكتاب والشعراء والفنانين جملة لا تفسر لها بغير هذه العوامل الثلاثة . وقد حاول تطبيق قاعدته تلك على كتاب الإنجليزي وشعرهم في كتابه السابق ، كما حاول تطبيقها على بعض الشعراء الفرنسيين والكتاب اللاتينيين .

(١) انظر : E. Bréhier, op. cit., II, chap. XV : Lalande. Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, Article Positivisme

(٢) انظر : Marcel Braunschwig : La Littérature Contemporaine Etudiée dans les Textes, p. 2-4, 176

(١) المرجع السابق ص ١٧٧ - ١٨٠ - وكذا :

Charles Lalo L'Art Loain de la Vie, p. 100

المدرسة الرئاسية : « لو كنت دى ليل » ، فهو يقول متأثراً بروح العصر العلمية في النقد ، في الخطاب الذي ألقاه في حفل استقباله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ « إذا كانت الطبيعة تنضج لقوانين لا تتخلف لا تزال تنضج فيها ، فإن لفكر الإنسان كذلك قوانينه التي تنضج وتوحيه . وتاريخ الشعر يتجارب مع تاريخ العهد الاجتماعي والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفي الشعر شرح لجوهرها الخفي . وحياتها العليا ، فهو سفا التاريخ المقدس لفكر الإنسان » . وطبعاً لا يقصد بذلك إلى الدعوة لانغماس الشاعر في أحداث عصره ، إذ أنه من دعاة الفن للفن كما أسلفنا ، وإنما يقصد إلى شرح أسباب ضعف الشعر الغنائي أو ازدهاره شرحاً علمياً على حسب قوانين علمية لا تتخلف ؛ تشبه القوانين الطبيعية ، وهو يمثل في ذلك روح عصره . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية :

« إن نحن وانعم ، الذين طالما فرقنا بين سبب وسبب ، سبباً إنسانياً ، يجب الآن أن نأخذنا التدقيق تامة أو يتوجه كلاهما بالاعتبار . فلهذا كان الجدول (الشعر في عهده الأول) بمثابة الرمي للفكر تحتل الإنسان الذي تفسسته الطبيعة الخارجية ، وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق بها . ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحسية التي كانت له في عهده الفطري أو ، بالأحرى : قد استنفذها ؛ وعلى العلم أن يرشده إلى المنطق من تقاليد هذه ، حتى يعيش حياة في الصور الخاصة به »

ثم يفصل بعض التفصيل ما يعنيه من ضرورة إفادة الشعر مما استجد من علوم إنسانية في القرن التاسع عشر ، فيقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أساليب مشتركة . ومما قريب ستم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق ، والحياة الخاصة والحياة الخارجية ، وكل ما هو جوهري في أصل الجنس الإنسانية القديمة ومفاتيحها وأفكارها وأعمالها أصبح يسعى رعاية الناس جميعاً » (١) .

ولتأثر الطبيعة والواقعية والرئاسية بالهبة العلمية والفلسفة الوضعية ، كانت وجوه القراءة الكثيرة بينهما . وقد ظهرت هذه المذاهب في عصر واحد : فقد بدأت

تظهر الواقعية والطبيعية في النثر في نحو منتصف القرن التاسع عشر وتبعهما الرئاسية في الشعر ، ثم كانت وجوه الشبه الفنية بين هذه المذاهب الثلاثة . ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة في الأدب ، ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجية عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة^(٢) ، والثقة الكبيرة في العلم ، أنه سيحل جميع مشاكل الإنسان . هذا ، على ما بينهما من فروق جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني في كل منها . فالواقعية والطبيعية كانت مقصورة على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة موضوعاتها الانغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل الكتاب الطبيعيين والواقعيين أشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك على حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهي قواعد يفرد بها مجال الفن عن الحقائق العلمية والظواهر التي التجربة يبدى ، على حين اختصت الدعوة الرئاسية بالشعر الغنائي ، فكان الشاعر مطلق الجناحين في ميدانه الفني الواسع ، يخلق بصورة الشعرية في أجواء العصور السحيقة والبلاد النائية ، كما يصور — ما شاء له خياله — مناظر الطبيعة من حوله ، في صور لا تفرض عليه الانغماس في التجارب الاجتماعية الإنسانية المعاصرة . كما هو شأن القصة والمسرحية . ولهذا كانت دعوة الفن للفن أظهر وأوضح لدى شعراء المدرسة الرئاسية في ميدان الشعر الغنائي .

ومن الأسس النظرية والفلسفية السابقة استمدت الصور الشعرية خصائصها الفنية لدى شعراء المدرسة الرئاسية ونقادها . وقد وافقوا الرومانتيكيين في بعض هذه الخصائص ، ولكنهم حددوها تحديداً انفرادياً به ؛ ثم خالفوا الرومانتيكيين في كثير منها ، نتيجة لنظراتهم

وقد عقد « تيودور دي بانفيل » في كتابه : « رسالة صغيرة في الشعر الفرنسي »^(١) فصلاً خاصاً بعنوانه « الرخص في الشعر » ، أو الضرورات التي تباح لغوياً للشاعر ، ولكنه لم يكتب تحت هذا العنوان إلا هذه الجملة « لا وجود لهذه الرخص » . وقد دعا إلى ضرورة المحافظة على القافية في شكلها التقليدي ، مع الإفادة منها قدر المستطاع في الإيجاء والتصوير

ويعر « تيودور دي بانفيل » ، في كتابه السابق الذكر ، عن أهمية القافية لدى الرناسيين ، فرى أنها هي التي تكسب الشعر صفته الفنية الخاصة به ، وهي التي تثير للأصوات المعبرة ، وتبعث الانفعالات وتنبهها ، وتعرض أمام عيوننا المناظر الرائعة . وهي التي ترسم المنظر الخارجي للصورة ، أروع وأثبت من المظهر الفني لثبات الرخام ، شأن الشاعر في ذلك شأن الرسام : « فكأن أن الرسام يلمسه بحكمة من لمسات ريشه بفكر في ذهنه لتناظر دقيقة : ن شجر الزان أو شجرة السنبان ، هل أمك تستطيع أن تحب من لوحة يصنعها عن قرب ، ترى أنه لم يقدم لك في الحقيقة منظر ، بل رأي ، ولا ينبغي ؛ وإنما ارتسمت في ذهنها هذه الصورة لأن الفنان أرادها ، كذلك الشاعر . فالكلية التي يقيمها مقبض من القافية ، وهي آخر كلمة في البيت ، يجب أن تهل أمام عيوننا كل ما أراد الشاعر ، كما يفعل الشاعر العظيم الهللة » .

ونتيجة لتسكهم بالصورة والشكل ، وعنايتهم بإحكام الشعر وحسن نسجه ، دعا إلى ضرورة الوحدة العضوية في القصيدة ، أي انسجام أجزاء الصور الجزئية بحيث تتابع منطقياً ، وتتناور على رسم الصورة العامة كما رأى الرومانتيكيون : على نحو ما بينا في مقالنا في العدد السابق من هذه المجلة . وهذه الوحدة ستكون مجال تصرف كبير لدى شعراء الرمزية فيما بعد^(٢) .

على أنهم إذا كانوا قد وافقوا الرومانتيكيين في أهمية الصور في الشعر العنائي ، وفي ضرورة الوحدة العضوية على نحو ما سبق ، فقد اختلفوا عنهم اقتراحاً جوهرياً

الجالية التي أحصلوها عن عصرهم وفلسفته التي أشرنا إليها .

فقد وافقوا الرومانتيكيين في أن الشعر العنائي يعتمد أول ما يعتمد على الصور . ويرى الرناسيون أن خاصة الشعر العنائي الجوهرية هي الإيجاء ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة الصور التي تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور ، لا بالإثارات الذاتية والاعترافات المباشرة^(٣) . وكأنهم يشرحون ما سبق أن عبر عنه « فكتور هوجو » في قطعة شعر خالدة من ديوانه : « تأملات » حين قال :

« ألا تعلموا أن الكلمة كأن حى » . ولكن الرناسيين يذهبون في الاهتمام بالصور إلى أبعد مدى . فلا قيمة للفكرة إلا في صورتها الفنية الكاملة . يقول « تيودور دي بانفيل » ، وهو من طلائع الرناسيين وكبار دعاةهم : « الصورة التي تمثل لعقل هي دائماً صورة فكرية ، أي أفكار ولكن المرء الذي يفكر بكلمات تجريدية لا يصل أبداً إلى رؤى فكرية في صورة ؛ إنه على أكثر تقدير يصل إلى فنية فكرية في تعبير عام مبين » (٢) .

فلا قيمة عندهم للفكرة في ذاتها ، ولكن لصورتها . وهم يعتمدون في إثارة الصور على الصفات المعبرة ، وإحكام الأسلوب ، ورسم الألوان المختلفة لما يصورون ، أي على اللغة وإحكام صياغتها ؛ ولكن في نقاب الشعر القديم . فلم يقصدوا إلى تحديد في الأوزان رغبة في الإيجاء كما سيفعل الرمزيون بعد ، ولم يهملوا في اتباع قواعد العروض أو اللغة تطللاً بالضرورات الشعرية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون أحياناً جرياً وراء الإلهام ، وما تجود به القرينة لأول وهلة .

(١) انظر :

Francis Vincent Les Parnassiens, L'Esthétique de l'Ecole... p. 42.

(٢) انظر :

Ch. Lalo L'Art Loin de la Vie, p. 105.

Petit Traité de Versification Française (1872) (١)

وهي فن الشعر عند الرناسيين .

F Vincent, op cit., p. 45

(٢) انظر :

التامة حيالها ، شأنه شأن العالم في معمله حيال تجاربه الطبيعية . وقد تعكس هذه الصور آراءه أو مشاعره ، ولكن عن طريق غير مباشر ، بتقديمها في موضوعات إنسانية أو مناظر طبيعية قد تشف من بعيد عن مثله المنشودة ، ولكن الشاعر لا يقصد سوى تقديمها كما هي . ولقارن^١ أن يستنتج منها ما يشاء .

ونتيجة لذلك كانت الصور في الشعر البرناسي رصينة . ، يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعي ، أو تجاه الموضوع الذي يعالجه ، بوصفه شاهداً على ما يرى ، وكان شعره مرآة تترآى فيها الأشياء كما هي ، أو كأنه متفرج يصف لك في أمانة دقائق ما عرض له . فالصور فيه مقصودة لذاتها ، والوصف لذات الوصف ، لا يتخذها البلاغي المخلص الدعامة لآراء فلسفية يستنتجها ، أو لمذهب فكري يشرحه ، ولا يجعل منها رموزاً توحى بحالات نفسية خاصة . فإذا وصف البرناسي منظرأ طبيعياً - وكثيراً ما كانوا يصمون - عرضه عليك في دقائقها كما هو . وحرص كل الحرص على ألا يخلطه بمشاعره ؛ وإذا بحث شخصية تاريخية في موقف عظيم الدلالة - وكثيراً ما فعلوا بذلك - فلن يتخذها رمزاً لموقف حاضر ، ولكنه يعبئ في أحسن ما امتازت به تاريخياً ، كما كانت ، ويترك لك استنتاج ما تدل عليه إنسانياً واجتماعياً . وإليك مثلاً من شعرهم الوصفي ما يقوله تيوفيل جوتييه^(١) من قصيدة له عنوانها : « أمي » :

« أمي في جانب من الطريق ؛ كتيب المظهر كجبة في النهار ؛ على زيارته يقع في الخن حزين ، يتحسس تقويمها وعظمتها . يردد أغنية قديمة دابحة ، يلحن فيها ولا يزال ؛ يقوده كلبه في المدينة ، شبح ذو عين نائمة في النهار . تمر به الأيام لا تفقه ؛ وصبراً يصنى إلى العالم المظلم والحياة الخفية تهدر هدير السيل خلف حائط ! يعلم الله أية ألهمهم سواد تخيل دماغه الكثيف ، وأية عبارات غامضة تسطره الفكرة في هذا التصويف !... ولكن عسى في ساعات الاحتضار ، حين يظلم الموت للشملة ، تصيح للنفس للمعادة الفلوات قادرة أن ترى جلياً في القبر ! » .



جوزيه ماري دى هيرديا

في دعوتهم إلى موضوعية الصور ، في مقابل الصور الذاتية لدى الرومانتيكيين . وهم يغضون كل البصر أن يرى الشاعر الأشياء أو مناظر الطبيعة من خلال ذاته . أو أن يصور لنا ذات نفسه في اعترافاته وأحداثه الخاصة . أو يجار بالشكوى في أشعار باكية ، ويرون في كل ذلك مثار ضيق وضعف على الشعر أن يتبرأ منهما . وعلى الشاعر أن يخفى ما استطاع وراء الصور والمشاعر التي يعرضها ، وذلك بالتحرز من هذا « الأنا » البقيض الذي كان محور الأخاسيس والموضوعات الرومانتيكية ؛ وبتعميم المشاعر والصور في جانباها الإنساني العام . يقول « جوزيه ماري دى هيرديا » José-Maria de Heredia - من كبار شعراء البرناسية - في حفلة استقباله في الأكاديمية الفرنسية : « هذه الاعترافات الذاتية التامة تثير فينا حياء عميقاً ، كاذبة كانت أم صادقة فالشاعر يكتب صفته الإنسانية الشاملة الحق بقدر ما يتجرد من ذاته » .

وميزة الشعر البرناسي - فيما يرى « لوكتن دى ليل » - هي في قدرة الشاعر على تعميم مشاعره الخاصة ، بالتعبير عنها في صور موضوعية ، على أن يلتزم الشاعر الحيلة

بالجواهر خرقاً . فرفضوا عنهم في فهم . ورأوا أنهم ليسوا أهلاً للتوجه إليهم في شعرهم . ولهذا أبغضوا عصورهم على نحو ما يعبر عنه « لوكت دى ليل » : « وإنما أبغض مصرى نتيجة لشعور الطبعى الذى تنميه من كل ما يهدنا في فتا والموت ، ولكنه - ويا للأسى - بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سوى » .

ومن أجل ذلك ننو على الرومانتيكين دفاعهم في الأدب والشعر عن حقوق الدهماء ، كما ننو على بعض معاصريهم تسخيرهم الشعر لوصف الغايات المادية والاشتغالات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار^(١) . فليس لقضية الفن للفن معنى - في دعوة الرناسيين ومن سواهم - سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة . كما يعبر عن ذلك « لوكت دى ليل » وفي الموضع نفسه :

« فلما تأثر بهذه الأناشيد والأشعار التى يوسى بها البخار والتفردت الكهوف ، وكل هذه العبارات والصور التلمية التى لا صلة لها بالفن ، وفى المآخذ تسمى على أن شعراء أسمو أكثر فأكثر أقل جدوى تمسحاً بعينهم . وقد اقتربت لحظة التى يجب أن يكفوا بها عن هذا الإنتاج حشية أن يتردوا في الموت الفكرى » . والرناسيون - بعد ذلك - يؤمنون بأن للفن والشعر غايات رسالة إنسانية في هداية الصفة إلى المثل الإنسانية العليا . وفي السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية . وقد وضح ذلك مما سبق أن سقنا من أقوالهم لم توجد ما بين الفكرة والصورة ، إذ ليست الصور التى يسوقونها جوفاء لا معنى لها . ويتجلى ذلك أيضاً في عبارة « لوكت دى ليل » السابقة ، إذ بنى فيها على من ينغمسون في الغايات النفعية المباشرة أنهم يصيرون بذلك أضعف فتاً وأقل جدوى . ويقول كذلك في الرد على من يظنون أنه لا فائدة تقدمية من وراء دعوته إلى إحياء المثل الإنسانية في بعث الصور التاريخية لعمود الإنسانية السعيدة : « ليطعن القوم ، فدراسة الماضي لا صفة

وفي هذا الوصف يلجأ الرناسيون إلى الصور المبهمة (البلاستيكية) ، لأنها هى التى تعكس مظاهر الأشياء ، ولذلك طالما قارنوا الشعر بالنحت ، وقربوا ما بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو غيره من الفنون التشكيلية . وكانوا أول من طبقوا في شعرهم مقارنة أسطو القديمة بين الشعر والفنون التشكيلية التصويرية . ولكنهم لم يهتموا بالفائدة من القوى الإيجابية لموسيقا الشعر ، ولم يقرنوا بينه وبين الموسيقى ، كما سيفعل الروزيون .

وقد يغرب الرناسيون غيالم خلال الأقطار النائية أو العصور السحيقة ليسوقوا صوراً شعرية طريفة . وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم . ولكن الرناسيين كانوا يغربون غيالم اعترافاً عميقاً . فهم يتبحرون في دراسة التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية وديانها وأساطيرها وحضاراتها . قل أن يعيشوا موافقها وصورها التاريخية في شعرهم . وكانوا يفعلون مثل ذلك في تصوير مناظر الطبيعة والأحياء في البلاد النائية . ويوردون في كل ذلك ما يدل على تعمقهم وتبحرهم وسعة اطلاعهم ، فلا يفتقون عند الصور السطحية ، والمشايات العامة . ولذا جاءت صورهم ذات صبغة علمية في كثير من أشعارهم ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمذنيات والعصور التى يصورونها . وهم في ذلك لا يبالغون بالدهماء ، ولا بالعامة والجمهور ، لأنهم لا يتوجهون إلا إلى الصفة من معاصريهم أو من الأجيال اللاحقة . وهذا في الواقع هو ما يقصدونه من وراء دعوته إلى الفن للفن .

وقد كان كثير منهم في بادئ أمرهم يتبعون المذهب الرومانتيكى ، أو يشابهون دعاة التقدم الاجتماعى ، وكانوا لذلك يحرمون - أول عهدهم بالشعر - على المشاركة بأشعارهم في طريق التقدم الانسانى ، على نحو ما فعل الرومانتيكيون . ولكنهم سرعان ما ضاقوا

(١) انظر في ذلك :

Leconte de Lisle Poèmes et Poésies (1855) préface



لوكت دي ليل

وقصص... وسمي يصعد الليل المومس بجواره ويشره ، تسلق
روحه... المودود في منتهيها الحاد البقيش، تخرج من الوصل الساخن ،
وس تحت أهداس... تفر في الهواء الثقيل أفراساً أفراساً ، على حين
هذا هبوب أسود... في حده ، الأدهان الكثيفة الدجاجة ، متخففة من
الشم الحلي ، دامية الخلقوم ، تأتي ساعة تنام الصحراء ، لئلا الماء .
تلك (المهدود) تسير على الأرض مدهرة نحو من الظلمة والظلمة . وهذه
(الأسود) في سلطانها الوشيعة تردى أن توقف الهواء المدهرة ، أو أن
تسمع ، بين أعواد الرياح المشتبكة ، فرس البحر البدين ، بمنغريه
المختلج يسير ويمر ويمر ، وبوقائه السينة يخطط الحما الأيمن
رعد المياه

« وبعبارة من الشط ، وسط الصحور الفسالة ، يمشي الدوح العتيق ،
شاهد الصور القديمة ، وسيداً ، يرفع إلى السماء جبهة العريضة ،
ممثل المضللات الممقدة من حدهم الراسخ ؛ يضرب في الهواء ، بفرسه
الفسحة الشجاء ، لا تحبها أية ريح هواء ، ولا تكسرها ، ولكنها
تملؤها أحياناً هبس عامس طويل . وعلى الأرض الرثة الشائكة
بأطراف حشور ثقيلة ، المشبعة بالأودع الحاد وبالروائح الويلة ،
وفوق هذا البحر الأذكن وهذه الخمر الأسوانة ، دون انقطاع ودلا
نهاية ، يبدو حائماً نوع من صمت الموت ، يشتمل دائماً في آلاف
الأصوات المكبوتة » (١).

(١) انظر :

Lamartine de Lisle Derniers Poèmes, Paris 1942,
p. 70 - 71

ها بالسلبية ولا بالتجريد ؛ وليست المرفة ريجواً إلى الوراء، وإسقاء
الحياة الثالثة على ما لم تمد له بعد حياة واقعية ليس معناه الرضا
بالموت أو بحث صور مجيدة لا ثمرة لها ^(١). وإذن ليس في
« الفن للفن » قطع لكل صلة بين الفن والحياة ، كما
قد سبق ذلك إلى فهم كثير من الناس .

وبقي لنا هنا أن نورد مثالا آخر لصور الشعر
الرناسي . وتيسيراً للموازنة بينها وبين الصور الرومانتيكية
اخترنا موضوعاً طرقة شاعر رومانتيكي هو « لامارتين »
كما عالج على طريقته شاعر رناسي هو « لوكتنت
دي ليل » ، ألا وهو موضوع « البحيرة » . وقد ترجمت
« بحيرة » لامارتين إلى اللغة العربية مراراً ، ولهذا لا ترجم
منها هنا إلا بضعة أبيات ، تذكيراً بخصائص الصور
الرومانتيكية ، ليتضح الفرق بينها وبين الصور في الشعر
الرناسي ، يقول لامارتين :

شظآن جديدة ، تضرب في ليل الأبد إلى غير مودة ، أولاً مستطع
أبداً - فوق محيط السنين - أن ترعى القلاع بيتاً ، كد عام يمشي
أيها البحيرة ! ؛ فنفطري هائفاً آتي بك وحيداً أحسن فوق دفة
الصخرة حيث رأيتهما تجلس ، قريباً من الأمواج الممسة . كنت
سراهما من جديد . وهكذا كنت تهادين تحت هذه الصخور الخفية
وحل جولاب هذه الصخور كنت هكذا تنكسين . وهكذا كنت
الرياح ترى بزهد موجاتك على أقدامها العزيزة ذات ماء - ألا
تذكرين ؟ - كنا نسبح في صمت ، حيث لم يكن يسمع من صيد ،
فوق الموج وتحت السموات ، سوى حزيز الهادي ، نصوب
- في ليلناهما - ألحان موجاتك ... أيها البحيرة ! والصخور الصماء !
والكهوف ! والغاية المظلمة ! أنتن في أمان من الزمن ؛ بل إنه يجدد
لكن الشباب ؛ فلا أقل من أن تحفظن ، وأن تحفظن - أيها
الطبيعة الجميلة - ؛ يذكرك هذه القيلة (٢)

واذن بين تلك الصور الذاتية الرومانتيكية في وصف
الطبيعة ، وبين هذه الصور الرناسية في قصيدة
« لوكتنت دي ليل » ، يصف إحدى البحيرات في جزيرة
من جزر الشرق الأقصى : « بحيرة شاحبة » هي البحر ،
مطلقة بالجزر الدكناء . التامس فيها سريمة الغد ، ترتق الماء الرقيب

(١) انظر Lamartine de Lisle: Poèmes Antiques, préface

(٢) انظر :

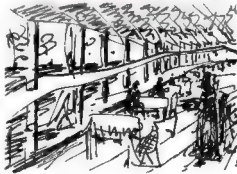
Lamartine Premières Méditations Poétiques,
Méditation X

بروح العصر ؛ وإن كانت دعوة الرناسيين مقصورة على الشعر ، على حين اقتضت دعوة الواقعيين والطبيين على النثر القصصى والمسرحى .

وكان الرناسيين فضل الریط بین الشعر والفنون التشكلیة ، وبخاصة الرسم والنحت . وإذا كانت الرناسیة لم تمر طویلا شأنها فی ذلك شأن الطبیعیة ، فقد خلفتها الرمزیة ، فوثقت الصلة بین الشعر والموسیقا ، وتعمقت فی طرق الإیحاء ، فأثرت فی النقد والشعر العالمین تأثیراً أعمق وأشمل .

فالصور التجمیسیة ، والوصف الموضوعی ، والصفات والألوان المعبرة ظاهرة كلها فی القصیة السابقة ، مع عناية بالصیغة وروعة فی الأسلوب یتمیز أن نقول صورتهما فی الترجمة . فقد كانت الرناسیة تؤمن بالصنعة ، ولا تستسلم للإلهام كالرومانتیکیة . وهذا وجه من وجوه الشبه بینها و بین الرمزیة .

وقد رأینا کیف كانت الرناسیة نتیجة طبیعیة لأهضة العلمیة والفلسفة الجالیة للمصر . وكان دعائها اختیاریین جمعوا بین آراء فلاسفة مختلفین فی اتجاهاتهم ومشاربهم وكانت الرناسیة والطبیعیة صنفین ، لتأثرهما کلّهما



راڤييل في الميزان

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدرخان

واحدًا عن حين يتحدث إليهم وهو شارد . ويجول بعصره في بعداء . وكان يرتدى حبه من لون بصيله يكسب مع ذلك كانت أشد ما تكون . أياقة وعرايه . ومن عدل الفجاءة كما تظل عن حادثة ساحرة يجلس فيها مادة وحيداً . والفريق إليها لا يعرفه إلا قلة من مخبرين إليه . وهناك كنت تجدده منهمكاً في معامه وفي تفوق ألبته الخاصة . وقد اصطبأ إلى هذه الحديقة وظل يتحدث إلينا بفرسيته الدارجة في سرعة مدققة حتى لم يكن في استطاعتي أن الإحقة بالإصغاء . ومع ذلك كنت أشد مشقة كبيرة في تحوير نظري عن وجهه ، الذي كان يبدو لي في عتمة محضه شمساً يسيرة . فديته لم أرو أو لثولتير . ولكني تذكرت أن جيتنا لا يعود سويدي الرجل من تحدثت إليه في الموسيقى . وعندها ينظر . يحدث . في «موسيقى نود» «راڤيل» . قد انتصب وفقاً . بدأ يزل كمن عتبه سيرة . . .

الأسلوب هذا فقد عرف «راڤيل» كيف يشق الطريق لأسلوبه الموسيقى في تأن وإتقان نحو الهدف الذي يقصده . حتى استطاع أن يكسب عالم الموسيقى خصوصاً في السنوات الأخيرة التالية لعام ١٩٢٠ . فلقد قام على عدة مراحل من التدرج بإبراز الانفصال في أسلوبه عن كل المؤثرات الأخرى التي تحيط بحياته الموسيقية . حتى أصبح خالصاً لذاته مع أنه في الوقت نفسه قد استوعب أيضاً عدة مصادر ومواد متنوعة في عالم الموسيقى .

ولقد تحدث إليه «ديلاج» ذات مرة في صدد إختلاص أحد المؤلفين المعاصرين في كتابته فرداً عليه متبرماً وقال : «إن كل فنان لا بد أن يكون غلباً بالسليقة وأنني لم أحصل لنفسى مشقة البحث عن هذا الإختلاص ، ولكني أحاول دائماً أن أقيم للفن وفي هذا وسطه مشقة ما بعدها من مشقة» .

واستطرد في القول فذكر أنه ظل أربع سنوات يكتب الصوتياتة للفيولينة والبيانو ، أمضى منها ثلاثاً في

في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩٣٧ ، توفي موريس راڤيل ، وكانت تلك السنة بالذات من أشد السنوات قسوة على الحياة الموسيقية بفرنسا . إذ كان قد اختفى من قبله في العام نفسه إثنان من أساطين الموسيقى الفرنسية هما : «فوريه» و«رئيل» . وبوفاة هؤلاء الثلاثة لم يكن يبدو في الأفق وقتئذ من المؤلفين الفرنسيين ذوي الأصالة الحقة في فهم من يستطيع التعويض عن هذه الخسارة الفادحة ، فلو سد الفراغ الهائل الذي خلفوه وراهم في عالم الموسيقى .

وبعد بضعة أسابيع أقيمت حفلة على رافيل ، بكنيسة سانت إيتين دي مودا ريس حضرها كبار أهل الفن الموسيقي وطلاب المعاهد الموسيقية . وعند الانصراف التقيت بشاب أمريكي كان وثيق الصلة براڤيل هو «أولين دونز» . وقد سبق له أن قدم تعليقات على موسيقاه عند ما زار «راڤيل» مدينة بوسطن من قبل ذلك بسنوات . دعاني هذا الشاب إلى مسكنه وطلق يحدثني عن «راڤيل» بقوله :

«في صيف عام ١٩٢٧ سميت إليه مع صديقه وتلميذه «موريس ديلاج» وآخرين ، وكان يبدو من طرانه وقتئذ شيء آخر أكثر من سعة فكرة صبرته الشجيرة الطويلة ، وهو ملاك ثقت يدين به إلى بي جسمه من الفرنسيين الذين تحمهم دائماً يميلون بصمهم إلى التفكير النقدي وإلى الحكم . وهو حضري وبازي «خاطف في كلامه وفي كل حركاته» .

وعند قصد ريفته في منزله بريس أدخلونا حجرة مسحة . وفي انتظاره كنت تجدده يحدث في شيء لموضوعات ، لكنه كان قد دخل علينا من حيث لم نكن نشعر به . وأخذ يتنصع كل شيء مما هناك في الحجرة . الأثاث والأواني ، وكأنه بذلك كان مشغل البال عن سماعه الزاين . ومع ذلك فقد كان يرقبهم عن كثب واحداً



موريس رافيل
١٨٧٥ - ١٩٢٧

والواقع أن « حركة المياه » لا تزال إلى اليوم تبهنا وتدهشنا لا لكونها مشحونة بالرمكيات المارونية المتنافرة ذات الأثر التصويرى العجيب ، والتي تبدو في صورة المصل الواقي من التناثر نفسه ، بل إنها تأمرنا أيضاً بما تقدمه لنا من متعة بالألوان وظلالها الدقيقة المتوشحة بألوان قوس القزح . وهي صفة انفرد بها أسلوب « رافيل » في مسهل حياته الفنية ، والتي لم يقطع صلته بها حتى بعد أن قطع أشواطاً بعيدة المدى في تطور أسلوبه . فتجد « حركة المياه » تصبح فيها بعد « جنية الماء » Ondine ، تلك الصفحة الثلاثية التي يقوم فيها بتنفيذ الفكرة نفسها التي وردت على قريحته من قبل ، وإنما من زاوية أخرى جديدة . وهي فريدة في موسيقاها ولا يفوقها أي من نظائرها مما كتبه آخرون

استبعاد ما اشتملت عليه من مواد موسيقية غير ضرورية في التعبير الموسيقى . ويجول « رافيل » بفكره برهة ثم يقول : « الواقع أنني لم أبلغ الكمال أبداً في كتابتي الموسيقية ، وعندما أتذكر من بلوغ هذه الغاية سوف أتوقف عنده من الكتابة منشأ ... » ، إنني عندما أنهي دائماً من تأليف أكون قد بذلت فيه ما وسعني بذله من جهد نحو الكمال ، وأكون بذلك قد استنفدت كل ما في استطاعتي بذله في هذه الناحية بحيث لا يعد أمامي في مثل هذه الحالة إلا محاولة ابتكار أفكار جديدة في ناحية أخرى ... » .

ويتطرق الحديث إلى الصناعات التي كان وقتئذ قد انتهى من كتابتها للقيرونية والبيانو فيقول :

« لقد كتبت نفسها الثاني من نوتج » رقصه البلوز Blues الأمريكية ، وإنني أسأل نفسي لماذا لا يتجه كبار المؤلفين الأمريكيين شطر « البلوز » ويلهون من الخناجع الشعبية التي ترد عليهم من مختلف المصادر ؟ ... » إنني أعتقد ونظائرها الأخرى من مختلف المصادر مأخذ الجدة » ثم قال : « أعرف ما هي المصادر الأخرى التي أشرت في نشأت الموسيقى ؟ إنها ولا شك كانت متعددة المصادر ، فقد ولدت بالقرب من الحدود الألمانية ، ونحوي في دى العناصر الألمانية إلى جانب العناصر الفرنسية . وشملت مدع من الموسيقى بالآلات الميكانيكية فكانت دائماً تستهوي . وعندما كنت صغيراً كنت في أغلب الأحيان أقوم برعاية المصانع مصممة أن وصفاً كان زير الحركات وتنفذ الآلات ينقلها منتزع الصور بأمر من مطلقاً كانت تستهوي أعالي المهد الألمانية التي كانت تشدنا في أي وهي إحدى الفرائش بالليل .. كانت إذن هي أول المعلومات الموسيقية التي تلقينا ... ! »

• • •

وتمر السنوات وما برح « رافيل » يجد في الكتابة والتأليف ويسير بأسلوبه قدماً نحو الكمال حتى تبدلت الحال في أسلوبه منذ أن قام وهو شاب بكتابة مقطوعته الشهيرة للبيانو بعنوان : « حركة المياه » Jeux d'eau التي أقامت دنيا الموسيقى وأقمتها بطرافة أسلوبها في العزف الممتاز على البيانو . فمن الناس من أجازوا هذه الطرافة واستحسنوها بينما شقت على الآخرين حتى تشككوا في قيمتها ولم يزلوا يثمنونها . واليوم أصبح « رافيل » بمقارنته بالمؤلفين من شباب هذا الجيل يعد في رأي بعض النقاد - من التقليديين القدماء !

سوف تقطع بما لا يدع مجالاً للشك في أن « رافيل » في هذه الصور كان دائماً يميل إلى العناية بالصورة الموسيقية ، يميل إلى العناية بجمالها وبأنقتها وإتقان مفرداتها وتوازن بنائها .

وهذه العناية بالصورة تلمسها واضحة من مؤلفاته الكبيرة والصغيرة على حد سواء . وفي أشدها تحديداً في خطة البناء كما في أكثرها انطلاقاً في تلك الخطة ، ويجدها أيضاً في المقطوعات التي يسودها الطابع القائم الغامض والحزين ، كما تلمسها في تأجج الغزف الأوركسترا في « الرابودي الإسبانية » أو في تلك الكوميديا الموسيقية التي كتبها بعنوان « الساعة الإسبانية » L'Heure Espagnole ، وفي الثلاثية الكبرى التي كتبها لبيانو والقيولة والشيللو كما تتضح لك من أغانيه الكبيرة والصغيرة .

سواء كنت تحب موسيقاه أو لا تحبها ، أو كنت ترى أن « رافيل » كان مُلهمًا في كتابتها بقطر منسأ أو متأثر من القوة ، فما لاجدال فيه أنك سوف تتفق معي في أنها تكشف بحق عن فنان عظيم ذي وجدان متقد وهدف واضح جلي ، وأنتك لن تجد بها أي تكرار لفكرة واحدة بالذات ، أو أية عبارة تمُّ عن إهمال أو تراخ في الصياغة ، أو حشوا لقيمة له في المعنى الموسيقي بحيث قد يحول بيته وبين المقصد الموسيقي الذي ينشده في التأليف . وكل هذا بلا مراء من دلائل الإعجاز في فن الكتابة الموسيقية .

ولقد عاش « رافيل » في أعقاب عهد سادت فيه شتى التقلبات المضطربة التي تناولت اللوق بمختلف الميول الخارجية والتي كانت تظهر الواحدة منها إثر الأخرى بباريس ، وفي سرعة انتشارها وتعاقبها كانت تشبه انتشار الأزياء والبدع التي يتفنن اليوم في ابتكارها مصممو الأزياء . كما أنه عاصر « ديوبسي » وما بعده ، ولكنه ظل بالرغم من كل هذا مستقلاً

من قبله مثل : « على شاطئ الجدول » التي كتبها « فرانز ليست » أو « انعكاسات على الماء » Reflets dans l'eau لكلود ديوبسي . ومن جهة أخرى تسر الموسيقى فيها ، وفي الجزمين التاليين عليها من أجزاء متتالية « جاسپار باليل » Gaspard de la nuit نحو اتجاهات فريدة في نوعها من حيث دقة تصويرها لخيال شاعري عجيب . فهي ترمز شخصيات على نسق الشخصيات التي ابتكرها « لوى برتران » في أشعاره ، والتي استلهم « رافيل » من حياها موسيقى هذه المتتالية ، خصوصاً تصويره لفكرة الشر الذي يكن وراء أروع المظاهر الخلابية . ففي الصورة الأولى منها تجدون « حركة المياه الساحرة » وما يصاحبها من أعذب الألحان التي تنشدها « جنية الماء » فستبوي الشبان في السعي إليها ليلقوا حتفهم غارقين في تلك المياه . وفي الصورة الثانية تلمسون منظر الأجمة البديعة وسكونها الشاعري وقد تخضع عن أشجار البلوط الضخمة التي يشق بها الرجال وتندلى منها جثثهم وهي معلقة بفرعها .

والصورة الأخيرة هي تصوير لشيخ خفيف من نسج الخيال كتلك الأشباح التي تفرغنا من أضفان أحلامنا والتي لا تلبث أن تبتدد عندما نصحو من نومنا . ولقد أطلق « رافيل » على هذا الشيخ الاسم الخيالي نفسه الذي أطلقه عليه « مولفان » في « قصص الليل » Nachtstücke فسماه « سكاربو » Scarbo ويقوم « رافيل » في تصويره بلمسات تقرب من الواقعية وليست بأية حال من لمسات الانطباعية impressionisme التي قام بنقلها إلى الموسيقى « ديوبسي » وأتباعه بعد أن أخذوها عن بعض المصورين الفرنسيين المعاصرين لهم أمثال : « مونييه » و « مانيه » و « رينوار » والتي انحصرت في تصوير الأشياء كما تتطبع في وجدان الفنان نفسه . وإن شئت أيضاً فقد تجد هذا التصوير الذي قام به « رافيل » تصويراً خيالياً ومع ذلك لا بد أنك

وإن لا يجوز لنا أن نخلط فيها بين تطورات أصول الصنعة الفنية وأسلوب الكتابة ، وبين المشاعر الباطنة التي تقوم على أساسها الموسيقى . فمن وجهة الأصول الفنية والأسلوب الموسيقى نجد « رافيل » مؤلفاً عصرياً ولكنه في روحه وفي المشاعر التي تنبعث من موسيقاه تجده ينحدر من سلالة أجداده البوريون الذين « لم ينسوا شيئاً من تقاليدهم الموروثة ولم يتعلموا شيئاً يثنيهم عنها » . لهذا لم يكن من المستغرب عند ظهور متطوعة البيانو التي كتبها « رافيل » بعنوان « حركة المياه » Jeux d'eau في عام ١٩٠١ ، أن يتساءل أتباع « ديبوسى » بل « ديبوسى » نفسه : أين ومتى سمعوا هذه الموسيقى من قبل .

ولم يتصور هذا التساؤل على « حركة المياه » وحدها بألوانها وطلاها وهارمونيتها الأثيرية ، بل تناول أيضاً « رقصة الهابانيرا » Habanera التي نشرها « رافيل » عام ١٨٩٨ . وكان قد استعارها منه « ديبوسى » للاطلاع عليها ولكنها فقدت ، ومع ذلك فإنه عندما نشر « ديبوسى » في عام ١٩٠٣ مجموعته المتضمنة مقطوعته بعنوان « ليلة في غرناطة » Soirée dans Grenade جاءت موسيقاها تزداد لمقطوعة « رافيل » . ولكن من سخرية القدر أن قيل وقتئذ أنه سرق موسيقاه من « ديبوسى » مع أنه السابق في تأليف « رقصة الهابانيرا » ! وإذا كانت هناك مواضع للتشكك في طرفة أسلوب « رافيل » فقد يكون الأول بذلك رباعيته للوترات التي نشرت عام ١٩٠٥ ، أو الصنونة الصغيرة للبيانو ، أو قطع موسيقية أخرى للبيانو بعنوان « صور في المرأة » فهي كلها تشتمل على المركب الهارموني التاسع الذي استغله « ديبوسى » في موسيقاه إلى جانب عمليات هارمونية أخرى قام بها على مثال تصرفات « ديبوسى » . ومع ذلك فإن هذه التصرفات الموسيقية لا تثبت النقل أو السرقة التي ادعاها عليه المتطرفون

بفنه وبأسلوبه ، وبارزاً في إحكام عمله الفني ، ومحتفظاً في كل هذا بذاتيته الكاملة .

ومع ذلك فقد عانى كثيراً في يروزه من خلف ظل « ديبوسى » . ولا يمكنني بأية حال أن أقطع نهائياً بأنه لا يدين بأى شيء إلى هذا العبقري ، بل على العكس فإنه قد استطاع ، بما له من ذوق سليم وحس مرهف ، أن يتخير فيها بين أفضل الوسائل التي قامت عليها موسيقى « ديبوسى » دين أن يحاكيه أو ينقل من موسيقاه . كما تمكن أيضاً من الاختيار فيها بين وسائل من سبقوه أمثال « فوريه » و « شابييه » و « لاريك ساني » . وتأثر إلى حد ما بتوزيعات « ريمسكى كورساكوف » الأوركسترالية ولو أنه فاقه في سلامة الذوق في التلوين الأوركسترالي .

والواقع أن كتابة « رافيل » الموسيقية تنبؤ في ظاهرها عصرية ولكنها في باطنها من صميم الكلاسيكية الفرنسية ، فهو كلاسيكي في أسس بناء صورته الموسيقية ، وفي ذوقه السليم المتزن الذي لا يعرف الانحرافات ، وفي وضوح أسلوبه وفي تنظيماته المتسقة ، وفي الاقتصاد في وسائله للكتابة . خذ مثلاً كرامة موسيقى المتتالية التي كتبها بعنوان « دافنيس وكلوويه » Daphnis et Chloé فهي صفحات ثلاثية ومثيرة بصورها الإيقاعية وبتأثر توزيعاتها الأوركسترالية مما يجعلها تبرز على نظائرها في عصرنا الحالي ، ولكنك إن أعمت النظر فيها ألفتها تشتمل على موسيقى في أساسها من عهد القرن الثامن عشر أو السابع عشر الفرنسي ، بل إنها صدى لما كان يعزف بيلاط ملوك فرنسا من مسرحيات « الماسك » Masques وموسيقى البالية . ويمكننا القول بشأنها بأنه لو كانت قد أتاحت لكل من « لوللي » و « رامو » تلك الإمكانات الموسيقية العصرية التي توافرت لعصر « رافيل » لقاما بالكتابة من أسلوب « رافيل » نفسه .

«الراپسودية الإسبانية» التي تشتمل في صحائفها على إحدى مقطوعاته الأولى وهي «أكابانيرا» Habanera فهي من روائع مؤلفاته، ومن الأمثلة الكاملة على موسيقاه المستمدة وحياً من إسبانيا ويعمها انجذاب الخصب والمشاعر القوية التي أمعن في إخفاؤها .

فستجد بها تصويراً جميلاً للظلال الحزينة التي تصاحب المناظر الطبيعية بمقاطعة «كتالانیا» في ليالى القمر خصوصاً في الجزء الأول منها بعنوان «مقدمة الليل» Prélude à la nuit إذ يكتنف الغموض موسيقاها إلى جانب الميل نحو الإحساس بالأسى، كما أن الأقسام الموسيقية التي تقوم فيها الكلازينيت والباصون بنسج التقاسيم تختلف اختلافاً بيناً عن سحر الأوركسترا في موقف آخر مماثل لهذا الموقف بمقطوعة «ديبوسى» بعنوان «إيبيريا» .

ولكن «الراپسودية الإسبانية» هي أيضاً من المقطوعات الساحرة في جزئها الأول (المقدمة) وفي جزء «أكابانيرا» . وأما جزء «المالاجونيا» Malagueña والختم (في السوق) والتي أثرت موسيقاها في ختام قصيدة «إيبيريا» لديبوسى فلها من طابع مثالي في تلويها. ويشبه الحوار بين توزيعاتها الأوركسترالية في جزء الختام ذلك الحوار الذي يدور في أوبرا «كارمن» بين «كارمن» و«إسكاميلو» أمام ساحة مصارعة الثيران من حيث عنصر البريق والنفث الوحشي المتسلطن على الموسيقى في هذا الموقف . وفي هذا ما يبعد انفصالاً تاماً عن «ديبوسى» .

ومن جهة أخرى فإن الصور التي يرسمها «ديبوسى» بإيبيريا هي من نسج خياله ، ومعلوماته فيها عن إسبانيا ليست بأية حال مثل واقعية «رافيل» الذي ولد بمدينة «سيبورا» بمنطقة «البرنييه» المتاخمة للحدود الإسبانية مما هيأ له كل القرض المواتية

من أتباع «ديبوسى» ، لأن المركب الهارموني التاسع ، وكذلك التصرفات الهارمونية الأخرى لم تكن تقتل وفقاً على ديبوسى ، بل إنك تجد معظمها مطبقاً في بعض مؤلفات «شوبان» من قبل «ديبوسى» ، تجدها مثلاً في الفانتازية الكبيرة التي كتبها لبيانو من مقام «فا» صغير .

ومن جهة أخرى فإن «رافيل» قد اتخذ هذه العمليات كنقطة بداية في تأليفه ولكنه سار بها في الموسيقى في اتجاهات أخرى جد مختلفة عما قام به «ديبوسى» ، فهو في رباعيته للوترات يسير في اتجاهات كلاسيكية على التقيض مما سار فيه ديبوسى في رباعيته .

والواقع — لو شئت المقارنة بوجه عام فيما بين هذين المؤلفين — أنك ستجد «ديبوسى» في كتابته الموسيقية الشاعر الوجداني على حين نجد «رافيل» مصوراً المناظر والناقد المتمكن من صفة العبث . ونحن يقوم «ديبوسى» في مقطوعته الشهيرة بعنوان «إيبيريا» Iberia — والتي تأثر فيها إلى حد كبير برافيل — بإضفاء نقاب من الغموض على تصويرواته الوجدانية وفق طريقة المدرسة الانطباعية ، نجد موسيقى «رافيل» لا تحمل في طياتها مثل هذه المشاعر القوية ، بل على العكس فإنه قد تجنب إظهار هذه المشاعر الذاتية بكل ما أوتي من مهارة فنية في المقدمة على إخفاؤها .

ومع ذلك فإن مقطوعاته الموسيقية المستلهمة من روح إسبانيا تعد أقوى مؤلفاته في التلوين الموسيقي وفي المشاعر الذاتية المنبعثة من ثنائياها . وتجلبون المثل الواضح على ذلك من مؤلفاته الأولى في مقطوعته بعنوان «الصباحية الرشيق» Alborada del Gracioso الموجودة ضمن مجموعة «صور في المرأة» ؛ وهناك

في موسيقى البيانو فلأنني لا أجد لمتالية « جاسپار باليل » التي كتبها « رافيل » للبيانو نظيراً في كل مؤلفات « ديبوسي » إذ يبدو منها ومن جميع أعمال « رافيل » للبيانو أنه قد استغنى فيها كل إمكانيات البيانو حتى لم يدع أى شيء منها لآخر من بعده لكي يأتيه به . والعجيب في مؤلفاته للبيانو أنها رغمًا عن تشعبها فهي لا تحتاج إلى مقدرة خارقة في إجادة عزفها إذ أنه كان « ينشد الشعب في كتابها ولكن دون تعقيد في صياغتها » *...de la complexité*

sans complication ، وكل ما يُطلب من العازف هو التزام الإشارات والتنبهات التي دوّنها « رافيل » على الكراسة الموسيقية بحرفيتها ، إذ أنها وحدها هي ما تهيئ العازف نحو الطريق السوي في إجادة عزف الموسيقى . فقد كان « رافيل » كاتباً ماهراً في صياغته الموسيقية ولم يكن يسمح لأى عازف بأن يجحد عن بصره الموسيقية لأنه عرف كيف يصوغ جملها في صورها الباقية القاطعة . فإن كل نغم (نوتة) فيها من أنغام المركبات الموسيقية ذات المفردات المتعاقبة *arpeggio* لم يكتب من أجل الزخرفة الموسيقية وحسب ، وإنما كتب من أجل قيمته الموسيقية الذاتية في رسم الخط الميلودي للحن ، حتى ليستصحي علينا ، أن نعبد تنظيم هذه المركبات في صورة أخرى دون أن يؤدي هذا إلى ما يصيب الجملة الموسيقية بالهدم في كتابها .

ولكن لا يلزمنا مع ذلك أن نبالغ في أهمية « رافيل » كؤلف لموسيقى البيانو ، فهو لا يزال قريب العهد منا ولم تنقضى على وفاته إلا ثلاثون عاماً . وإنما اليوم نعرف « فرانز ليست » حق المعرفة لأنه قد مرت بمؤلفاته السنوات الطويلة قبل أن يظهر أثرها في أسلوب المؤلفين الآخرين . وقد تُدرّس أسلوبه دراسة وافية من الوجهتين العملية والنظرية حتى أصبح من

ليكون أقدر في تصويراته الإسبانية من سلفه « ديبوسي » .

ولم يكن « رافيل » في كتابته الموسيقية مصوراً للمناظر وحسب ، بل كان شاعراً وجدانياً أيضاً وبخاصة في مجموعته « قيركويران » التي كتبها أولاً للبيانو ، ثم صاغها فيها بعد للأوركسترا . فهو فيها يبحث الحياة بأسلوبه المصري في الموسيقى الفرنسية القديمة .

...

وثمة أمر آخر يميل الكتاب الشارحون والنقاد إلى مناقشته كثيراً عند تقييمهم لأعمال « رافيل » ، ذلك أنه يعدّ في المكان الأول مؤلفاً لموسيقى البيانو . وس هذه الناحية فإنه يترعّم جميع المؤلفين في العصر الحالى ويفوقهم في هذا المضمار .

وفي الحق إن موسيقاه للبيانو أكثر ثراءً وتنوعاً من موسيقى « ديبوسي » كما أنه أقلّ حظه على استغلال إمكانيات هذه الآلة ، فقد استطاع أن يعيد إلى عصرنا الحالى كل الإمكانيات الطبيعية لآلة البيانو التي سبق أن استغلها من قبله « فرانز ليست » ولا صجب في ذلك ، فكلاهما من جبابرة العزف الجيد على هذه الآلة . وأبسط الأمثلة التي أسوقها من قبيل المقارنة بينهما تلك القطعة الشهيرة التي كتبها « ليست » بعنوان « رؤيا الحب » *Liebstraum* فهي لو قورنت بالكونشرتو الذي كتبه « رافيل » لعزف باليد اليسرى وضمت على الفور مقدرته « رافيل » على استخلاص كل الصفات القوية للحن الشجي *cantabile* حتى في حالة لحن بسيط كتب لعزف بأصبع الإبهام وحده .

ومن جهة أخرى إذا كانت مجموعة « المقدمات » *Préludes* التي كتبها « ديبوسي » هي ما أقامت عبده

التأثر ألا يعرف مؤلفاته كبار العازفين أو الطلاب الدارسون لأصول العزف على آلة البيانو .

أما «رافيل» فما يبدو لنا حتى الآن من مؤلفاته للبيانو هو أن أسلوبه لا يستند على الكثير من الحركات الصعبة في العزف بقدر ما يقوم أساساً على تفهم الأثر التعبيري للموسيقى ، وهذا كان عزفها يقتضى التزام الإشارات الموسيقية الخاصة بأداء العزف التزاماً تاماً مما يجعل العازف لا يستطيع الميل بها نحو ما يشعر به بوجوده في تفسيره لجملها الموسيقية ، ولا بد إذن من مرور وقت طويل في المراتة على أداء هذه المؤلفات وتفسيرها وشرحها حتى يُستطاع عندئذ أن تتضح آثارها ، وأن تؤثر بلورها في المؤلفين الآخرين من عصرنا الحالى .

وما زلنا لا نجد أيضاً من كبار العازفين من يقبل على تفسيرها بكل ما أوفى من أمانة وإخلاص وحذق ومهارة سوى القليل من أمثال «روبير كازاد سويس» Robert Casadesu ومن أجل هذا فإننى أعتقد بأنه لم يحن الوقت بعد لكى يُستطاع الحكم بصفة قاطعة على الآثار الموسيقية التى يخلفها أسلوب «رافيل» فى التأليف الموسيقى للبيانو .

وأما فى نطاق موسيقى الحجرة فإننى أشك فى مدى تأثير مؤلفاته فى غيره من مؤلفي الأجيال المقبلة ، فهناك مثلاً رابعيته للوترات والمقدمة والفاصل السريع التى كتبها للهارب ومجموعة صغيرة من الآلات الأخرى ، وتلك الثلاثية البديعة للبيانو والفولينة والشيلو فهى كلها مؤلفات خلاقة وغاية فى الجمال ، ولكنها تشتمل على صفات لا يمكن أن تستمر فى ظهورها فى مؤلفات أخرى . إذ أن «رافيل» جدٌ متنوع فى أسلوبه حتى فيها بين مؤلفاته نفسه ، ولم يكرر صفاته الذاتية أبداً حتى فى القطعة الواحدة لهذا يصعب على المؤلفين أن يلمحوا آثار موسيقاه فى هذا النطاق وأن

يتأثروا بها بلورهم . وما يجدر ذكره فى هذا الصدد أيضاً أنه لم يكتب فى موسيقى الحجرة إلا تأليف واحد تقريباً لكل آلة أو مجموعة من الآلات الموسيقية . وفى هذا ما لا يكتفى لأن تنلمس منه الآثار الموسيقية التى قد تنتقل إلى غيره من المؤلفين . وهو فى عالم الأغاني كان - بأسلوبه الجلى البسيط فى مؤلفاته الأولى - واقعاً تحت تأثير أسلوب «جابريل فوريه» Fauré ، وأغنيته بعنوان «رونڊ» Ronde تتساوى مع أغنية «فوريه» بعنوان «ضوء القمر» Clair de lune من حيث أن كليهما من الأغاني التى تجرُز العبقورية الفرنسية فى التلحين . أما أغانيه «ثلاث قصائد لالارميه» Trois Poèmes de Mallarmé فإنها تتساوى مع أى تأليف لأى موسيقى آخر . وأما أغانيه التى لا تزال حية فى برامج الحفلات الغنائية فهى مجموعته «قصص طبيعية» Histoires Naturelles ولما فيها من الناحية التاريخية وحسب ؛ إذ أنها تبرز نقطة تحول فى كتابة الأغاني الفرنسية .

• • •

ومن أعجب الأمور التى تصادفنا عندما نستعرض أعمال «رافيل» أن نجده لا يكتب موسيقى لقاعة الحفلات السيمفونية سوى تأليف أوركستراى واحد كتبه أصلاً لهذا الغرض إلى جانب مقطوعتى كوتشيترو البيانو والأوركسترا ، إذ أن جميع مؤلفاته التى نستمع إليها اليوم فى برامج الحفلات الأوركسترالية إما كانت أصلاً قد كتبت للمسرح ، وإما للبيانو وأعد لها بعد ذلك صوراً أوركسترالية . وهى بالطبع يجب أن تحسب من المؤلفات الأوركسترالية من حيث أن المؤلف نفسه هو الذى صاغها ولو أنه لم يكتبها أصلاً لهذا الغرض .

ولانجد إذن من بين كل هذه المؤلفات إلا «الرايسودية الإسبانية» التى صممت لكى تعزف بقاعة

بقده وقديده آلة موسيقية واحدة يعزف عليها فنان ماهر ، متمكن من كل صفات الطلاقة الفنية في الأداء الموسيقى Virtuoso . فإن كل دور من الأدوار الموزعة على آلات الأوركسترا يبدو وكأنه كتب خاصة ليظهر مفاتيح الآلة الواحدة على انفراد بغض النظر عن سائر الآلات الأخرى ، ومع ذلك فإنه في الوقت ذاته لم يهمل توافق المجموعة فاستنبط من الطوايع الصوتية المشتركة ما لم يكن ليبدور بخلد أحد من قبله . وكل هذا يجري بها في دقة وتناسق وسلامة ذوق تتعدى كل المثل العليا التي قد تنصورها عن المؤلف الموسيقى المثالي . وإن الدراسة المستفيضة لكراسها الموسيقية لتكشف لك كل يوم دين شك عن آفاق جديدة ، وآثار جديدة ، وصفات ممتازة أخرى كانت خافية عليك من قبل .

• • •

ويطرق « رافيل » باب المسرح عن طريق مسرحيتين من الأوبرا تعدان من النماذج الفريدة في نوعها وهما « الساعة الأسبانية » L'Heure Espagnole و« الطفل والسحر المؤذي » L'Enfant et les sortilèges وحين أن ينسج على منوال نموذج « الأوبرا الهزلية » أو نموذج « الأوبرا كوميك » فإنه أصاب النجاح في الجمع بين عناصرهما في نموذج « الكوميديا الموسيقية » الذي ابتدعه بحيث برزت منه مواهبه الخارقة في معالجة شتى المواقف المسرحية حتى عندما تكون مثل هذه المواقف مشتملة على كل الصفات الدرامية . وكان يستحيل عليه أن يظل طوال المسرحية الواحدة ملتزماً بحدود الجدية حتى في الأوبرا الجدية نفسها ، ومن أجل هذا فقد أخفق في كتابة هذا النوع من الأوبرات ، إذ أنه من الحقائق السيكلوجية أن الفنان المبتكر في أي نوع من الفنون يميل أحياناً إلى ابتكار النماذج التي تعبر عن حالة من الحالات الوجدانية تكون غريبة على حياته الوجدانية نفسها أو فكرة توضح نقصاً لديه ،

الحفلات السيمفونية ، ولو أنها من مؤلفات مسهل حياته الفنية . وقد يقال أيضاً إن « الفالس » الذي ألّفه « رافيل » إنما كتب أساساً لكي يستمع إليه بقاعة الحفلات الموسيقية وكان في ذلك بمثابة قصيدة سيمفونية أطلق عليها اسم « فينا » ورسّم فيها طريقة « يوهانز شتراوس » مؤلف « الفالسات » الشهير ، ولكنه بعد ذلك أحاطها إلى قصيدة للباليه poème chorégraphique لكي تقوم فيها بالرقص مدموازيل « إيدا روبنشتاين » .

ومن أجل هذا تجد معظم النقاد والكتاب الشارحين لا يعدون « رافيل » من « مؤلفي موسيقى الأوركسترا » ولكنهم يعتبرونه من « كتاب التوزيعات الأوركسترالية » orchestrateur

وكل هذا من قبيل الجدل السفطاني الذي لا طائل منه . وحسبنا أن نذكر قيامه بتأليف متتالية « دافنيس وكلويو » و « الرابسودية الإسبانية » ليتضح لنا بهتان هذا الرأي . « فالرابسودية » هي بمثابة دواية نموذجية للموسيقى الأوركسترالية وتبرز من موسيقاتها أدق الظلال والألوان ، كما أنها تجربة كبرى ناجحة في استنباط أطراف الطوايع الصوتية التي لا تحيط على بال . ومن هذه الناحية فإنني أعتها سلسلة متصلة من الآثار الموسيقية الدقيقة التي تتعاقب في جهال ودقة لكي ترسم لنا أربع صور أميلة من إسبانيا . وفي دقة هذه التوزيعات الأوركسترالية وفي حيك نسيجها الموسيقي تبرز إذن « الرابسودية » في تاريخ الموسيقى المعاصرة ، وتتحدى بجملها وفنّها وإحكام صياغتها آراء النقاد المعاصرين .

ولما متتالية « دافنيس وكلويو » فهي بحق من آيات الكتابة الأوركسترالية « الينانت » ، وخليفة بأن تتخذ معياراً لفن التوزيع الأوركسترالي بالنسبة للناوس من الطلاب أو المؤلفين الناشئين في فهم على حد سواء . فهو يعالج بها الأوركسترا كما لو كان كله

والمثل الكامل على مثل هذه المسرحيات هو أوبرا «الساعة الأسبانية» ، إذ يعمتها المرح والدُعابة والبريق والمكائد المسلية ، وكل هذا كان ينقص مسرحيات الأوبرا التقليدية حتى الدراما الموسيقية الفاجرية ، وفيه دون شك من التسلية ما يسبب للناس . ولا بدع «رافيل» في مسرحيته أية فرصة لاستعراض البهلوانية الصوتية من جانب المغنين ولا تسلط الغناء على التمثيل على نهج ما ينفرد بالأوبرا الإيطالية التقليدية ، ومع ذلك فليست الألحان مصاغة بأسلوب بسيط وسهل في الغناء . والكلمات الممنحة بتلك المسرحيات صياغتها جزلة سلسلة ومن فرنسية دارجة لا تستغلق على القلم.

ولكن الموسيقى في هذه الأوبرا تمتاز على الخصوص بالتلونن المتلألئ وباشتهاها على هارمونية عجيبة تضيئ على الألحان شيئاً مماثل للتوايل التي يضافها إلى الطعام تكسيه نكهة وطعماً لذيذاً ، كما أن أساسها تمتد جذوره إلى تقاليد البلاد الأسبانية التي عرفها «رافيل» حتى المعرفة وولد وعاش بالقرب من حدودها .

...

والآن وقد مضى على وفاة «رافيل» أكثر من ثلاثين عاماً ، لا تزال موسيقاه ، ولم تدرس بما يكفي لأن تتضح لنا معالمها الحققة وآثارها الصحيحة . وما يرحنا من أجل ذلك تتساءل هل كانت أعماله من قبيل الرديد لتقاليد موسيقى القرنين السابع عشر والثامن عشر بفرنسا بعد صياغتها بلغة عصرنا الحالي ؟ أم هي فتحة طريق من فتحات ، لا يتكاد لم تتكشف لنا بعد في صورتها النهائية ؟

وإذن فالقول الفصل في تقييم أعمال «رافيل» لا بد من تركه للأجيال المقبلة فهي كفيلة بأن تكون أصدق حكماء على مؤلفاته .

وذلك يدافع شعوره الباطن بهذا القصص والتشغل في تحقيق ما ينقصه في عالم الحقيقة . وإنك لتجد الفنان ذا الصحة المعتلة مثلاً غالباً ما يميل إلى ابتكار المخاذج التي تعبر عن كل معاني القوة المادية وتعمل على تمجيدها . فلو أن «رافيل» استطاع أن يصيب النجاح في محاولاته المسرحية الأولى عندما كتب «شهر زاد» و «موريجانا» لما تمكن من أن يخلط لنا مسرحيته «الساعة الإسبانية» و «الطفل والسحر المؤذي» ولو أن الأولى هي ما بقيت إلى اليوم تخرج بمسرح العالم ، في حين أن الثانية بأسلوبها المصطنع وموضوعها التافه الذي لم يرض عنه الأطفال - وقد كتبت لهم قصتها - ولا الكبار الذين لم يجدوا فيها أي تسلية لهم ، لم تعد تظهر على المسارح .

والواقع أننا غالباً نصادف من الناس من يكرهون الأوبرا كنموذج من المخاذج المسرحية ويقولون إنها غير معقولة وتبدو تافهة عند ما تعالج الموضوعات الجدية ، وصحتهم في ذلك أن أبطال الأوبرا يتحدثون غالباً على المسرح بأسلوب خطابي مفتعل ، ويعبرون به عن أبسط الأحداث التي تدور في الحياة ، ويجهون الاعتراض خاصة إلى المسرحيات التي تعتمدها الأحداث العنيفة والمتأسي التي تتلبد فيها السماء بالغيوم ، ويقصف فيها الرعد ، وكل هذا لأسباب تافهة أو لغز سبب ما سوى لإحداث أثر استعراضي وحسب . ومثل هذه المسرحيات أصبحت دون شك بالنسبة لحياتنا المعاصرة غير ذات موضوع ولا طائل من مشاهدتها ، اللهم إلا من أجل الاستماع إلى بضع أغان يستعرض فيها الصوت من حيث الطلاقة الفنية . ومع ذلك فإن هؤلاء القوم الذين يستهجنون الأوبرا ويأخذون عليها أسلوبها المصطنع يستهجنونها من ناحية أخرى كعنصر من عناصر التسلية ، فنصنر التسلية التي لا بد من توافره في الأوبرا يستهجم ويطن على على سواء من محاسنها وسواها .

عام شتاء...

بقلم الأستاذ عز الدين سرحيل

كل شيء حولنا صمت بليد
لم يقل يوماً لماذا كان ، أو ماذا يريد
لم يفجر في عروقي أى معنى للوجود
يومنا كالأمس ، لا شيء جديد
منذ عام ...

منذ عام يا صديقي نحن في بحر جليد
بالأيام تهاوت في الخواء
منذ أن كان الشتاء !

...

يا فتاتي أنت في كفتك مفتاح المصير
فشتاء أنت من شئت وإن شئت ربيع
أصنعي من كومة الثلج شعاعاً فلهيباً

فجبرى في الصخرة السماء شلال بحبة
وابلدى في القفر حبات الندى

وشمى الأرجاء من عطر الحنان
فجبرى في باطن الأشياء ألحان انسجام
أصنعي في الثلج شيئاً .. أى شيء

وأصنعي للشيء ظلاً

أترعى الكأس بأشواق الحياة

فإذا جئت المساء

وتراعى نجمك الصامت من خلف الزجاج

حطمت سور الزجاج

وامتجعه الكأس والأشواق .. أشواق الحياة

عائقيه ... وامسحى فوق جبينه

توجى هامته بالكلمات الخضر ... ما أشهى الكلام

أصنعي الحب يكن للحب معنى .

« عاماً كان شتاء
كله كان شتاء
أبنت الطحلب في عرض الطريق
أنت الأشواق
منذ عام ...

أرضنا بيضاء من لون الصقيع
لم يسطر فوقها أحرفه الخضر الزمن
منذ عام ..

أرضنا ملساء .. قفر كالقلاة

لم نخض فيها قدماً

أرضنا ظلت خواء

منذ وافتها الشتاء

منذ عام .

...

قد مضى عام وعيناي تلصان للطريق ...

ما النهاية ؟

وأنا خلف زجاج النافذة

أرمق السارين من دربٍ لدربٍ

يلدعون الأرض في خطوٍ ثقيلٍ

وقلوب مرعشة

فإذا كان مساء لاح نجمي ثم غاب

بعد أن يسكب في كفى من أضوائه حفنة ثلج

بيتنا من يومها قطعة ثلج

ما ترامت خلفه نفحة ظل

وتخطأنا فيه لا معنى لها

بيتنا من يومها صخر أصم

كل شيء فيه لا يعكس ظلاً

غير ظل أبيض يبدو مُمِلاً

مشكلات فنونا التشكيلية المعاصرة

بقلم الأستاذ راجي عنيات

(٢)

من المدرسين ينتسب كل منهم إلى نوع بخاص من الدراسة والإعداد ، ابتداء من خريجي المدارس الصناعية الثانوية وحلة شهادة إنهاء الدراسة الثانوية إلى خريجي كليات الفنون الجميلة والتطبيقية ومعهد التربية الفنية . وبين هذين الطرفين خليط من الشهادات والمؤهلات والثقافات المتنافرة . والتي لا يمكن أن تصلح أساساً لخلق المدرس المؤهل القادر هو شخصياً على تلوق العمل الفني .

ولاشك أن الحاجة العاجلة إلى المدرسين هي ، التي أملت الإنتاج إلى مثل هذا المستوى من الإعداد ، وهي التي جعلت دور معهد التربية الفنية دوراً ثانوياً في إعداد المدرس الصالح . وعلاج هذه الحالة لن يتم دفعة واحدة ، ولكنه يحتاج إلى شيء من الدراسة والتخطيط الطويل المدى .

وقد أحسنت وزارة التربية والتعليم بإنشاء قسم جديد في معهد التربية الفنية يقبل الطلبة من حملة شهادة إتمام الدراسة الثانوية . ويمضون فيه أربع سنوات كاملة من الدراسة قبل تخرجهم كمدرسين للتربية الفنية . وكان الواجب أن يتم العمل بهذا النظام منذ سنوات بعيدة ، لأنه السبيل الوحيد للحصول على المدرس الراغب في تدريس هذه المادة ، المؤهل بحكم برامج الدراسة الطويلة لتضيق الأعمال الفنية بهدف تلوقها على أوسع نطاق .

فقد أثبت معهد التربية بوضعه القديم فشلاً واضحاً في خلق المدرس المؤهل ، ولا يقع عبء هذا الفشل

تحدثنا في الحلقة السابقة عن مشكلتين رئيسيتين من مشكلات فنونا التشكيلية المعاصرة ، أعنى هما مشكلة الطابع المميز ، ومشكلة انفصال الفنان عن الجمهور ، ورأينا كيف أن هذا الانفصال يرجع أولاً إلى ضعف التربية الفنية عند الجمهور ، وانعدام البيئة الجمالية المطلوبة في أكثر مجتمعاتنا ، كما أوضحنا الفهم الخاطيء الذي نتناول به دروس التربية الفنية في مدارسنا ، باعتبار أن الهدف منها تدريب التلميذ على التأدية ، وامتحانه في قدرته على الرسم والتشكيل ... ونادينا بوجوب إعادة النظر في مناهج التربية الفنية ، وجعلها وسيلة لتدريب حساسة التلوق الفني عند التلميذ وتنمية الحساسية الجمالية لديه بحيث نجيء دروس التأدية في المرتبة التالية بعد دروس التلوق الفني .

ولتحقيق هذا الفهم يجب أن ندخل في اعتبارنا أمرين : إعداد المدرس القادر على تدريس المنهج الجديد ، والمدرّب هو شخصياً على التلوق الفني . والمزوّد بحصيلته من الثقافة الفنية تسمح له بتفسير الأعمال الفنية وإظهار جوانب جمالها .. كما يجب أن نجعل من المدرسة بأكملها بيئة جمالية صالحة ، تتحقق في أركانها اشتراطات اللوق السليم ، حتى يشب التلميذ وقد تربيت عينه على الإحساس بالجمال في كل ما يحيط به . وإعداد المدرس المؤهل لتدريس مادة التلوق الفني يشترط بدوره مشكلة إعداد مدرّس التربية الفنية بشكل عام . فالواقع أن مادة التربية الفنية يقوم بتدريسها خليط



على أساتذته بقدر ما يقع على طبيعة النظام الذي سار عليه المعهد ، فقد أنشئ على أساس سنتين من الدراسة لخريجي كلية الفنون الجميلة . وعند ما تبن المستولون ضعف لإقبال خريجي هذه الكلية على المعهد ، أضيف إلى قرار إنشائه بند يسمح بقبول خريجي كلية الفنون التطبيقية بصفة مؤقتة . وعلى مر الزمن تضاعف عدد خريجي كلية الفنون الجميلة ، حتى كاد المعهد يقتصر في طلبته على خريجي الفنون التطبيقية .

وبرامج الدراسة في كلية الفنون التطبيقية بعيدة كل البعد عن إعداد مدرس التربية الفنية . فهذه البرامج هدفها ، إعداد فنانين تطبيقيين مهرة ، مدربين على تنفيذ أفكارهم الفنية خلال مجموعة من الخامات والأشياء والأشكال ذات الأغراض النفعية في الحياة . ولهم سلب الفهم ، دورهم المحدد في نشر القيم الجمالية في كل ما تقع عليه عين الفرد . وهو دور - كما نرى - بعيد كل البعد عن دور مدرسي التربية الفنية . وفي هذا كتابنا عنهم بالتدريس خسارة مزدوجة للحركة الفنية .

ولا يقتصر هذا الوضع على خريجي كلية الفنون التطبيقية ، فخرجو كلية الفنون الجميلة أيضاً . لا تؤهلهم دراساتهم الطويلة للالتحاق بمعهد التربية الفنية ، فالتدريس يتطلب كفايات خاصة لا يتطلبها إعداد الفنان الخالق .

ولهذا قلت إن اتباع نظام الدراسة الجديد بمعهد التربية الفنية الذي يستمر لمدة أربع سنوات للحصول على شهادة إتمام الدراسة الثانوية ، هو الحل الوحيد لازمة إعداد المدرس المؤهل ، فالطالب الذي يرتبط بالمعهد في هذه الحالة ، يكون قد أعد نفسه نفسياً للمهنة التي سيأولها ، وخلال سنوات الدراسة الأربع تكون لديه الفرصة الكاملة للزود بالثقافة الفنية التي يحتاجها في وظيفته المقبلة .

وهناك جانب آخر من جوانب تربية الجاهير فنياً ، يتصل بخلق بيئة جمالية صالحة في كل ما يحيط

فاجي كامل
نشره من تحارب اعانات التي تقوم بها عراس الدولة

بالمواطن . حتى تعود عينه الاستجابة للعلاقات الفنية السليمة ، وأنشئ من كل ما يفقد التناسق ، وحتى تتكون لديه عادة التعلق بالتمثال والصورة كوسيلة من وسائل تجميل المكان الذي يقيم فيه .

ولكن يتحقق هذا ، يجب على الدولة أن تدخل في اعتبارها مراعاة النوق الفني السليم في جميع ما تقيمه من منشآت عامة ، وأن تلزم تجميل مبانيها باللوحات الفنية والتمائيل ، ولوحات تحت البارز الحائطية ، وهو الأمر الذي تم تنفيذه في كثير من المنشآت العامة ، وإن كنا في حاجة إلى مزيد من الاهتمام .

أما المنشآت الخاصة التي تقيمها الهيئات الخاصة أو الأفراد ، فيمكن للدولة إصدار القوانين القاضية بتخصيص نسبة مئوية من تكاليف البناء لتجميل هذه المنشآت باللوحات والتمائيل .

ومن الأمور التي يجب مراعاتها ، عدم الاقتصاد في إقامة المعارض الفنية على صالات العرض المعروفة ذات الجمهور الضيق المحدود ، والخروج بهذه المعارض

ما يرونها ، بل تتجه في الأغلب إلى المجال التجاري لبيع اللوحات ، تلك المجال التي تقدم لم نسحق رخيصة لأعمال فنانين أجانب لم يسمع بهم أحد ، أو تقدم لم لوحات مكبرة عن صور « الكارت بوستال » ذات المستوى الفني الهابط .. ورغم أن المشتري يكون من ذوى المستوى الاجتماعي المرتفع ، إلا أن ضعف مستوى الثقافة الفنية هو المسئول عن هذا الوضع .

وقد اقتصر مجهود الدولة طوال السنين الماضية على ما ترصده لميزانية الاقتناء التي تشرف عليها إدارة الفنون الجميلة ، بالإضافة إلى بعض المسابقات التي تقام من حين لآخر .

وقد ساعدت هذه الميزانية في تشجيع كثير من الفنانين على مواصلة العمل : وإن لم تشكل في يوم من الأيام سنداً حقيقياً للفنان يعتمد عليه اعتماداً كلياً في معيشته .. وهذا أمر طبيعي . فالقصد من اقتناء الدولة لأعلى الأعمال الفنية مستوى . هو حفظ هذه الأعمال من الضياع باعتبارها جزءاً من تراثنا الفني ، وليس هدفه إعالة الفنان . إلا أنه حتى هذا الهدف لم يتحقق بشكل كامل . معظم اللوحات التي تشتريها إدارة الفنون الجميلة تصل إلى مخازن متحف الفن الحديث في انتظار المساحة الحالية التي تعرض فيها . وهذه مشكلة أخرى تتعلق بعدم صلاحية المبنى الحالي لمتحف الفن الحديث ، وضرورة اختيار مبنى مناسب لهذا المتحف يستوعب قدرًا معقولاً من هذه اللوحات . على أن تنشأ متاحف إقليمية في المدن حتى يصل إنتاج فنانينا إلى أكبر قطاع ممكن من الشعب . هذا بالإضافة إلى إمكان استغلال هذه اللوحات المكسدة في مخازن متحف الفن الحديث ، في تجهيل المصالح الحكومية وسفاراتنا في الخارج . ويمكن في هذه الحالة مضاعفة ميزانية الاقتناء لمدة هذه الجهات بأحدث ما ينتجه الفنان العربي عاماً بعد عام . وبجانب سياسة الاقتناء التي اتبعتها الدولة لمساعدة الفنان وحفظ إنتاجه ، كانت هناك محاولة صغيرة ،

عامة كانت أم خاصة إلى الأحياء المحظفة ، ونقلها إلى مدن الجمهورية العربية المتحدة من الشمال إلى الجنوب . حتى يصل الإنتاج الذي تضمه هذه المعارض إلى أكبر قطاع من الشعب ، وتستجد هذه المعارض جمهوراً أوفر في الأقاليم والمدن الصغيرة نظراً لندرة وسائل الترفيه ، وعدم ازدحام حياة الناس هناك بالمشاكل التي تعزق وقت سكان المدن الكبيرة ، وتحد من ارتيادهم للمعارض .

• • •

لننقل بعد ذلك إلى المشكلة الثالثة والأخيرة أعنى بذلك المشكلة الخاصة باستهلاك إنتاج الفنان ، وقدرته على التعيش من هذا الإنتاج . بما يكفل له حياة مستقرة تسمح بالعمل في يسر ودون عناء . ولا شك أن حل هذه المشكلة يعتمد على ما سن أن ذكرناه من حلول لغیرها من المشاكل ، فوصول الفنان إلى أسلوب أصيل ، ودخوله إلى صميم حياة مجتمعه . من شأنه أن يزيد ارتباط الجمهور بإنتاجه . كما أن الحرية لغيره كامل على تلوق الصورة والاستمتاع بالتأمل ، سيخلق فئة من المستهلكين تضاعف من رواج الفنان مادياً .

إلا أن المشكلة تحتاج إلى حلول خاصة بها ، حلول عاجلة تحفظ على المجال الفني ، العاملين فيه من فنانين ، قبل أن تدفعهم حاجتهم المادية إلى الارتباط بالأعمال المحظفة التي تسهل وقته وطاقته ، وإلى الانحراف بنفهم إلى أغراض تجارية نجح على حساب مستوى هذا الإنتاج .

فالقوة الشرائية لأغلب جمهور المعارض الحالي أضعف من أن تتحمل إعالة الفنان ، والعبء الأكبر على كاهل الدولة التي تخصص ميزانية سنوية لاقتناء أعمال الفنانين الممتازة .

وحتى الفئة القادرة على شراء اللوحات والتماثيل لا تتجه في أغلب الأحيان إلى معارضنا لتختار منها



بوت فرانس

من إنتاج الصماء موسم الذروة

منطقة البحيرات ، وبعض المناطق الصحراوية بجانب مراسم بسيطة تقام في مناطق التصنيع ، والمناطق التي تمثل الريف العربي تمثيلاً كاملاً .. وفي هذه الحالة يمكن اعتبار المراسم مراكز للتفرغ الجزئي للفنانين العرب ، عضون بها ستن أو ثلاث سنوات موزعة على المناطق المختلفة التي تقام فيها المراسم ، ويقبل بها الفنانون العاملون بجانب خريجي كلية الفنون الجميلة . وعلى ضوء إنتاج الفنان خلال فترة التفرغ الجزئي هذه ، يمكن للجانب التي تبحث طلبات التفرغ أن تضع يدها على المواهب الحقيقية التي تستحق التفرغ الكامل .

هذا التفرغ الجزئي والكل سيحل بلا شك المشكلات المادية للمتاخرين من الفنانين العرب ، ويؤمن مستقبلهم لفترات قصيرة أو طويلة ، تسمح لهم بالتفرغ لتجويد إنتاجهم وإجراء التجارب الفنية المختلفة للوصول

هي النواة الحقيقية لفكرة التفرغ التي تنادي بها اليوم ونضعها موضع التنفيذ ، أعني بذلك مراسم الدولة .

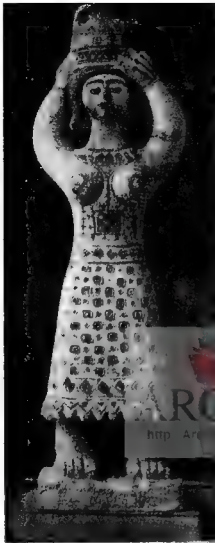
وقد بدأت هذه المحاولة عام ١٩٤٢ فأنشأت الدولة أول مراسمها في قرية القرنة على الضفة الغربية للنيل في مواجهة مدينة الأقصر . تم تباع ذلك إنشاء المراسم الثاني بالقاهرة . واختير له المنزل الأثري المسى بيت جمال الدين الذهبي في حي الغورية .

وكانت المراسم عند أول إنشائها تتبع كلية الفنون الجميلة . وتستقبل المتأخرين من خريجي الكلية والقسم الحرفي الملحق بها ، واعتبرت بعثة داخلية لمدة سنتين يصرف فيها للعضو مرتب ثابت ، ويوفر خلالها للإنتاج مستوحياً البيئة الأثرية والريفية بالأقصر .. والبيئة الشعبية في الغورية .

ومرّت المراسم بعدة تغيرات ، فأصبحت تابعة لإدارة الفنون الجميلة ، وتعاقب عليها المديرون من أساتذة الفنون الجميلة .. وأدخلت على نظم المراسم عدة تعديلات وتحسينات ، إلا أن هذه التجربة العظيمة التي استمرت طوال هذه السنوات تجرّبة ناجحة ، قدمت للحقل الفني عدة تعاريف ناجحة ، وصقلت مواهب عدد كبير من الفنانين العرب .

ومنذ بداية العام الماضي ، أدخلت على المراسم عدة تحسينات جوهرية ، فنظمت للأعضاء عدة برامج ثقافية نظرية لدعم الدراسة العملية ، ووضعت خطة كاملة لمحاضرات يلقيها مجموعة مختارة من المختصين حول موضوعات فلسفة الجمال ، والتقد الفني ، والدراسات الفنية التاريخية للفنون المصرية القديمة والفن الإغريقي والقبلي والإسلامي ، ودراسة الاتجاهات الفنية الحديثة بالإضافة إلى بعض الدراسات « التكنولوجية » في طبيعة الخامات التي يستخدمها الفنان .

هذه التجربة تحتاج إلى مزيد من الاهتمام ، فيستفاد من الخبرة الماضية في إنشاء عدة مراسم جديدة في المناطق ذات الطبيعة المتميزة ، على شاطئ البحر الأحمر ، وفي



تجارب في الأسلوب قام بها عبد المرس .. أحمد عبد الوهاب

هذه هي بعض المشكلات الرئيسية التي تمس فنوننا التشكيلية عن قرب ، وقد حرصت على تسجيل بعض الآراء والاقتراحات الكفيلة بحل هذه المشكلات ، آملاً أن تجد هذه الاقتراحات بعض العناية من الهيئات المختصة . وبصفة خاصة من لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب التي يدخل حل هذه المشكلات في صميم اختصاصها .

إلى الأسلوب العربي المميز . كما أن في إمكان الدولة اتخاذ عدة إجراءات أخرى من شأنها إنعاش الحالة الاقتصادية للفنان ، من بينها الاقتراح الذي سبق لنا أن عرضناه بفرض نسبة مئوية من تكاليف إنشاء المباني والمنشآت للتجميل ، سواء في المنشآت الخاصة أو العامة ، ولذا الإجراء فائدة مزدوجة . فبجانب ما يحققه من كسب مادي لعدد كبير من الفنانين ، فهو يساعد على خلق بيئة جمالية صالحة في كل مكان .

وهناك حل آخر يرتبط بطبيعة التطور الاقتصادي الذي يمر به مجتمعنا ، واتجاهنا المتصل نحو الاشتراكية ، إذ أن عدد القادرين على شراء الأعمال الفنية بأسعارها العالية نسبياً ، يتناقص تدريجياً نتيجة للقضاء على الإقطاع والاحتكار .

قبل الثورة ، كان شراء اللوحات الفنية والفائيل ، ينحصر في فئة من الأمراء والنبلاء وأصحاب الشركات الكبيرة من الأجانب والإقطاعيين ، الذين كانت قصورهم الفخمة تستوعب قلو لا بأس به من اللوحات والفائيل . أما الآن فقد انتهت دولة هذه الفئة ، وانقرض عصر القصور الفخمة ، فأصبح من الطبيعي أن نفكر في شكل جديد لاستهلاك إنتاج الفنان يتفق وطبيعة تطورنا . وأسلم خطة تتبعها الدولة في هذا الصدد ، هي تكفلها بشراء الأعمال الفنية ذات المستوى المرتفع من فنانينا عاماً بعد عام لنحتفظ بها في متاحفنا ومعارضنا كجزء من تراثنا الفني ، ونقوم في الوقت نفسه بطبع نسخ دقيقة من هذه اللوحات على نطاق واسع يهبط بأسعارها إلى حد أن تصبح في متناول يد الجميع ، فتشجع أصحاب الدخل المتوسط على اقتناء الأعمال الفنية ، وتساعد في الوقت ذاته على نشر أعمال الفنانين العرب على أوسع نطاق . ويمكن للدولة في هذه الحالة أن تشتري لوحات الفنانين بأسعار معتدلة .. على أن تخصصهم بنسبة مئوية من مبيعات نسخ لوحاتهم تمدد لهم على دفعات معينة مدى الحياة .

• • •

مسرح الأطفال في يوغوسلافيا

ترجمة الأستاذ فوزى سليمان

أحد هذا الموضوع حسباً المجلة الثقاتان اليوغوسلافيان بيشيركا إركج ، ويوداج فيدكفتش ،
ذلك بناء على تكليف من أحد المستقلين اليوغوسلافيين الذي كان في زيارة لقاهرة وشاهد أول مسرح
مصري للرائس ، فوجد بتصرفنا بصرية بلاده في مسرح الأطفال .

وبين الحربين العالميتين الأولى والثانية بدأت بوادر
نهضة مسرحية تمثلت في وجود مسارح عديدة للهواة
الحسين للفن ، كما كان هناك أيضاً خمسة مسارح
أخرى للمحترفين بين بلغراد وزغرب ، وتوفيساد ،
ونيش . ولابد أننا .

وبعد الحرب العالمية الثانية أخذ الفن المسرحي
يتطور في ظل الاستقلال - تطوراً ملحوظاً ،
لثبت وجوده لائقاً أوروبا وحدها بل في العالم كله ،
ونال المسرح القوي في بلغراد نجاحاً كبيراً في تقديم
روائع المسرح العالمي .

وفي الوقت نفسه الذي ازدهر فيه مسرح الكبار ،
كان مسرح آخر هو مسرح الأطفال يشق طريقه .

يمكن القول بأن تطور الفن المسرحي في أي بلد
من بلاد العالم هو انعكاس لثقافة الشعب ، ولكن
من المعروف أن يوغوسلافيا ظلت مدة طويلة
توزع تحت حكم الأجانب من أتراك ونمساويين
ومجريين ، وأن شعب يوغوسلافيا لم تتح له ظروف
طيبة أو إمكانيات ميسرة لأي نمو ثقافي حقيقي .
وهل الرغم من هذا - حتى في ظل تبعية يوغوسلافيا
للإمبراطورية التركية ، وخضوعها للحكم الأجنبي -
كان هناك رجال اشتعلت صدورهم بحب الوطن
المقدس ، واستشعروا أنهم وجدوا في الحياة من أجل
رسالة الفن ، ظلوا ينتقلون مع ججاعتهم بين المدن
والقرى الجبلية يعرضون فنونهم البسيطة ، هم رواد
مسرح اليوم .



كويلا - عرض في مسرح الرائس

وبإعداد الملابس إلى آخر ما يستلزمه المسرح من العمليات الفنية التي تتطلب كثيراً من الجهد والخبرة والمال ، ولذلك لم يتمكن هذان الرجلان : رجل التريه ، ورجل الأدب - مع الأسف - وكانت تعوزهما المادة أكثر مما يعوزهما الإخلاص والحماس ، من الاستمرار في تحقيق هذه الفكرة الجميلة ، فأخلق مسرحهما أبوابه بعد سنتين . ولكن بعد انقضاء ثلاثين عاماً عاد الكاتب نوزيك فكرته ، فأنشأ مسرحاً آخر للأطفال سماه « مسرح البجع » وكانت روح المحبة والإيمان تهدي صاحبه في عمله ، فلهذه على الرغم من التضحيات الكثيرة قد أدّى إلى نتائج باهرة ، وكرّس كثير من أعضائه الذين انضموا إليه حياتهم فيها بعد كلية ، للمسرح . وفي هذا المسرح كان ممثلون من الكبار يقومون بتمثيل أدوار الكبار ، أما الأطفال فكانوا يقومون بأدوار الأطفال وحسب .



من طلبة أكاديمية الفنون المسرحية
في وفاة في مشهد تمثيل في مسرحية بعنوان « غشاء »

وبعد تحرير يوغوسلافيا عام ١٩٤٥ تأسس الجوق الفني للأطفال ، ونسجت لهذا الجوق ملابس ومعدات « مسرح البجع » القديم . وقام الفريق الجديد بتقديم موسم ناجح في شتاء العام نفسه . وكانت العروض التمثيلية تقدم في قاعة شديدة البرودة ، لكن حماس الأطفال ومرحهم كان يدخل الدفء على المكان البارد . وقد قام هذا الجوق بمهمة إنسانية كبيرة ، فزار ملاجئ الأطفال اليوغوسلافيين الذين فقدوا آباءهم في الحرب ، يدخل البهجة إلى قلوبهم الحزينة ، وكان أعضاء الجوق ينقلون بالسيارات من بلدة إلى أخرى ينشرون رسالة المحبة والسلام والسرور .

• • •

وفي سبتمبر من عام ١٩٥٠ قامت جماعة فنية ثقافية تدعى جماعة « بوشكايوفا » بتأسيس مسرح للأطفال بالاسم نفسه ، وهو أشهر مسرح للأطفال في يوغوسلافيا حتى اليوم ، صار له من تقاليده الفنية

نحو النجاح ، فقد كانت هناك دائماً حاجة ملحة إلى تقديم برنامج مسرحي خاص موجّه للأطفال . يستجيب لميولهم وأفكارهم ، ويتيح لهم تسليّة مشوقة ، وتوجيهاً ثقافياً يتصل بمراحلهم العقلية والعاطفية . وقد تأسس أول مسرح للأطفال في يوغوسلافيا في مسهل القرن الحالي بفضل رجل التريه ميخائيل سرتيناقتش ، والأديب اليوغوسلافي المعروف برانسلاف نوزيك .. كان هذا المسرح للأطفال حقاً ، فإن كل الأدوار التمثيلية كان يؤديها الأطفال أنفسهم . والمسرحيات يكتبها الأستاذان المؤسسان خصيصاً لتلائم عقلية الأطفال ، كما كانت يرشدانهم عن طريق الدروس ، ويقومان بإعداد المناظر والإخراج .

وأما شعبة التمثيل فأعدت أيضاً برامج خاصة بالأطفال تتفق مع مداركهم ، وبرامج أخرى للشباب ، وعملت على اقتباس الأساطير المعروفة التي يتداولها الشعب لاستثارة خيال الأطفال وتشويقهم ، وقامت الشعبة بتقديم تمثيلات مأخوذة عن القصص الشعبي . وقد استلزم هذا بذل مجهود كبير لبث نبض الحياة في الأشياء الجامدة ، وكذلك في استنطاق الحيوانات . ونتيجة لكل هذه الأعمال أخذ يتكون أدب جديد للأطفال .. أدب خاص بهم يرسم لهم عالمهم ، ويشير تشويقهم ، ويأخذ بأيديهم في طريق النمو الثقافي والاجتماعي .

وأعدت للشباب البالغ المسرحيات المعروفة والتمثيلات التي تتصل بموضوعاتها بالأحداث الجارية وشئون الحياة العامة وعلاج مشكلاتهما .. وهنا حل « العلم » وكشوفه وانتصاراته محل الأساطير وأخيل في برنامج الأطفال .

وقد أهتم طرح « بوشكايوفا » بهذه المرحلة الهامة القلقة بين الطفولة والشباب ، حين ينسلخ الصبي من دور الطفولة ويأخذ يتطلع إلى مرحلة جديدة . وهنا لا يعود مسرح الأطفال يشيرون فهم قد تعدوا مرحلة الطفولة ولكنهم في الوقت نفسه غير قادرين على الاستماع العقل والنفس بالمسرحيات الرفيعة ذات المستوى العالي . واهتم المسرح بالاحتفاظ هؤلاء كزبائن دائمين عن طريق تقديم برامج مناسبة تستوعب انطلاقته الجديدة ولا ترفع عنه ، وقبول هذا الانحياز من رجال التربية ومن الشباب أنفسهم بالإعجاب والثناء .

وقد أسهم هذا المسرح في تعريف الشباب بتراث الآداب العالمية ، فقدم عدة مسرحيات عالمية مشهورة منها « طيب بالعافية » لموليير ، وبعض مسرحيات شكسبير وتشيكوف .. وساعد هذا على تحسين طرق تدريس الأدب في المدارس الثانوية والمعاهد العليا



مشهد مسرحية يوغوسلافية باسم « الصبي والكان » يشارك في تمثيلها الأطفال

ونظمه واستعداداته ما جعله نموذجاً من أعظم مسارح الأطفال في العالم . وفي هذه المرة لم يجابه المسرح الجديد مشكلة المسادة ، إذ تكفلت المجلس القومي بالتمويل ، وصار من الممكن دفع الرواتب للمخرجين والممثلين ، واستخدام مصممين للمناظر والملابس وتوفير جميع المعدات الضرورية .. وتطلع الناس إلى المسرح الجديد الذي كفلت له كل سبل النجاح . وكان مسرح « بوشكايوفا » محل الثقة فعلاً ، وفي وقت قصير حقق نجاحاً كبيراً ، وصار معروفاً ومحبوفاً لآلاف يوغوسلافيا وحدها بل في كل بلاد العالم ، وقد وجهت إليه الدعوات من كثير من الدول . وزارات الفرقة كثيراً من البلاد الأجنبية حيث قدمت برامج محلية وعالمية توجت بالإعجاب والبهنة .

ويؤلف مسرح « بوشكايوفا » من شعبتين : شعبة لمسرح العرائس وشعبة للتمثيل . ولعب مسرح العرائس دوراً رئيسياً منذ سنة ١٩٥٢ ، وكانت تعد برامج خاصة للأطفال الصغار الذين لم يلتحقوا بعد بالمدرسة ، وبرامج أخرى للأطفال الأكبر سناً . حسب ذوق كل فريق ومقدرة تفكيره ودرجة نضجه العقلي .

وبعد الآن مجلس إدارة فرقة «بوشكايوها» ألعدة الموسم الجديد وهو الموسم التاسع حيث يقدم بعض المسرحيات المحلية : وبعضاً آخر من المسرحيات العالمية منها «توم ساوير» للكاتب الأمريكي مارك توين ، و«فايد كوبر فيلد» للكاتب الإنجليزي شارلز ديكنز . كما سيحفل برنامج باليه مسرح العرائس ببرنامج جديدة منها «صندوق اللعب» لدييوسى ، وبعض إنتاج رافيل وغيرها من المؤلفين العالميين .

وبفضل اهتمام رجال الفكر والتربية والدولة بمسرح الأطفال هذا . وإقبال النظارة عليه ، فلا شك أن هذا المسرح سيقوم بدور فى تشكيل الإنسان المعاصر .

ويختص الكاتبان موضوعها الذى كتباه للقراء العرب قائلين : «بالطبع أن الفرصة أن يحضر مسرح «بوشكايوها» ذات مرة لفتاحة وبيرقا من المواقف العربية ، ليتعرف العرب على رسالة هذا المسرح ، ويسهم الفن المسرحى فى التفاهم العالمى والصداقة بين أطفال والشباب فى كل أجزاء العالم .»

والجامعات لاسمها وأن شعب المسرح تتنقل خلال العام الدراسى بين مختلف البلاد تقدم عروضاً مسرحية قصيرة مشوقة فى المدارس نفسها : بل فى رياض الأطفال ليث حب المسرح فى نفوس الشبية .. مما يعاون على تكوين جيل من النظارة فى المستقبل . ويترك فى أدوار هذه المسرحيات طلبة تفرجوا فى أكاديمية الفنون المسرحية وبعض هؤلاء الممثلين برز على خشبة المسرح كما يجمع على الشاشة أيضاً .

واليوم ينهى مسرح «بوشكايوها» للأطفال فى مبنى شاهق جميل بوسط مدينة بغداد ، كأحد مسارح بوغوسلافيا الكبرى المشهورة ، وهو يقدم عرضه لمسرح العرائس أو التمثيليات كل يوم . وله فى كل موسم ثمانية برامج جديدة على الأقل يسهم فى نجاحها كبار الموسيقيين والملحنين والفنانيين من أصحاب الأسماء اللامعة فى بوغوسلافيا . ولا يكاد يوجد على شاطئ فى أى حفلة .. لأن الأسعار فى متناول الجميع . وسجل العام الماضى ٥٩/٥٨ ثلاثمائة عرض استمتع به حوالى ٩٥,٠٠٠ من النظارة .



التليفزيونُ حقلٌ جديدٌ للفن والثقافة

بقلم الأستاذ صلاح المنصفي

إلا أن الإذاعين يرون من ناحية أخرى أن التليفزيون إنما هو تطورٌ طبيعي للإذاعة . وأن كليهما يتفقان في أنهما يوجهان إلى مجموعات صغيرة من الناس في بيوتهم ، أي في عالم حقيقي واقعي لا تفيد فيه المبالغات التي تقدمها السينما للناس حينما يجتمعون في دور خاصة للعرض السينمائي اعتاد المتفرجون أن يشاهدوا فيها كل غريب

ويتصور علينا أن نناصر فريقاً على فريق . لأن التليفزيون في الواقع لابد من أن يفيد من الخبرات الفنية المختلفة ~~الحقول~~ . سواء في ذلك الإذاعة والسينما والمسرح .

ولعل أهم ما يجب على المشتغلين بهذه الفنون عندنا أن يهتموا به في هذه الأيام ، هو دراسة خصائص هذا الفن الحديث . وإعداد أنفسهم لخدمة الفن والثقافة عن طريقه .

والحقل الذي يشمل نشاط التليفزيون فسيح ومتنوع ، فبرامجه تشمل عادة النشرات الإخبارية والإذاعات الخارجية التي تسجل الاحتفالات والنشاط الرياضي . والبرامج التسجيلية التي تتضمن زيارات للمصانع والحقول وتسجيل مظاهر التقدم فيها على نحو برنامج « من خير بلادنا » الذي تقدمه إذاعة القاهرة . ولكن التليفزيون يضيف على هذه البرامج كلها واقعية تفوق كل ما يمكن أن تقدمه الإذاعة الصوتية .

وإلى جانب تسجيل الأحداث والتطورات السياسية والصناعية تمتد نشاط التليفزيون إلى الميادين الفنية كافة ، فيقتل للناس في بيوتهم الأفلام والمسرحيات ويقدم لهم



عائنة تجتمع حول جهاز تليفزيون

التليفزيون مجال جديد للتعبير الفني والاتصال الجماهيري يتسع أمام كتابنا وفنّانينا ، ويتسع لاستيعاب كفايات فنية عديدة . ولكن هذا المجال شأه شأن بقية الفنون يحتاج إلى ثقافة فنية لابد من أن يتزود بها العاملون في هذا الحقل الجديد .

ويتنازع السينمائيون والإذاعيون في كثير من أنحاء العالم حول جدارة كل منهم بالعمل في التليفزيون . إذ يرى الفريق الأول أن التليفزيون أقرب من الناحية الفنية إلى السينما . فالصورة هي أهم عناصره ، والعاملون في الحقل السينمائي قد اعتادوا النظر إلى الأشياء بأعينهم قبل آذانهم . ويردد السينمائيون القول بأن غاية ما يفعله الإذاعيون عندما يشتغلون في التليفزيون هو أن يقدموا للناس إذاعة صوتية موضحة بالصور .



مجموعة من الممثلين يستمعون إلى التوجيهات الأخيرة من يده المخرج أمام كاميرا التلفزيون



« كاتول » - سرجية شكسبير على شاشة التلفزيون

على الشاشة الصغيرة جماعات مخرجي التلفزيون يعتمدون إلى حد كبير على المقطعات الكبيرة الحجم ، أى التى يظهر فيها الوجه الإنسان فحسب ، وقد أدى هذا إلى نتيجة المنطقة وهى إضافة أهمية على الجدار تفوق أهمية الحركة داخل المنظر على عكس الحال فى السينما تماماً .

ولم يتردد مخرجو التلفزيون فى استخدام الإيقاع البطيء الذى يسمح للمقاطع أن تبقى على شاشة التلفزيون وقتاً طويلاً نسبياً ، حتى إن أحد مخرجي التلفزيون العالميين اشتهر بمهارته فى عرض الفصل المسرحي الكامل فى لقطة واحدة تمتد إلى عشرين دقيقة أو نصف ساعة . هذا على الرغم من أن محاولة المخرج السينمائي «هتشكوك» استخدام لمقاطع تستغرق عشر دقائق فى فيلم « الحبل » بدت على شاشة السينما محاولة غير ناجحة ، وذلك لأنها أهملت المنتج الذى يعد حجر الأساس فى العمل السينمائي .

والتلفزيون يتيح للممثلين فرصاً مثالية لإبراز مقدراتهم التعبيرية ، وهى فرص لا يتيحها لهم المسرح

حفلات الموسيقى والفنون الشعبية والبالية ، كما يصحبهم إلى المعارض الفنية .

ولكن هل يعنى هذا أن شاشة التلفزيون نستطيع أن تقدم لنا كل ما تقدمه لنا شاشة السينما ؟

الواقع أن حجم شاشة التلفزيون الصغيرة تتحكم إلى حد كبير فى الصورة التى نراها على هذه الشاشة .

وقد كان صغر حجم شاشة التلفزيون هو نقطة المنافسة التى استغلها السينما إلى أقصى حدود الاستغلال .

فعمدت إلى تكبير الشاشة فى دور العرض وبدأت بالشاشة البانورامية ، ثم قدمت لنا أفلام السينما سكوب ، ثم بالفت فى هذا المجال ، فأعدت الشاشة المكونة من ثلاثة أجزاء لتستخدم لعرض الفيلم الواحد بواسطة ثلاثة أجهزة للعرض (السينرما) .

إلا أن حجم شاشة التلفزيون لم يضعف من تأثيره فى المتفرجين وإن كان قد أسهم فى تحديد خصائص للفن التلفزيوني تختلف عن الأسلوب السينمائي ، ففى التلفزيون مثلاً لا توجد الإضاءة الدرامية دورها الذى نلمسه فى السينما ، كما أن الرغبة فى وضوح الصورة



أجهزة التلفزيون تسجل سباقات سيارات

على السواء . فكتاب التلفزيون مقيد في اختياره للأماكن التي تدور فيها أحداث التمثيلية ، فلا يمكن أن تدور هذه الأحداث على ظهر سفينة مثلا ، أو في طائرة ، أو في جوف خزانة ، أو في عالم الفضاء ، لأن هذه الأشياء كلها لا تتسع لها إمكانيات استوديوهات التلفزيون . وإن كان في وسع السينما أن تصورها ، وفي وسع الإذاعة أن تنقل للمستمع الإحساس بها باستخدامها للمؤثرات الصوتية .

وكتاب التلفزيون لا بد من أن يقدر أهمية الزمن الذي يستغرقه في عرض فكرته . فبرنامج التلفزيون لا يستغرق في المتوسط أكثر من نصف ساعة ، والتلفزيون يستهلك برامج كثيرة ولا بد من إنتاجها بسرعة ، وفي حدود ميزانية متواضعة بالنسبة لما ينفق على الإنتاج السينمائي مثلا . وعدد المناظر التي تجري فيها أحداث برنامج التلفزيون تكون عادة محدودة .

كل هذه قيود تواجه الكاتب عندما يبدأ العمل في التلفزيون .

وتختلف أساليب عرض برامج التلفزيون ، فيستطيع الكاتب مثلا أن يقدم فكرته على شكل حديث

أو السينما . فالأفلام كما نعرف ، يجري تصويرها في الاستوديوهات على شكل لقطات قصيرة متفرقة تستغرق من دقيقة إلى خمس دقائق على الأكثر . وتصور هذه اللقطات عادة دون نظر إلى تابعها المنطقي ، وإنما يجري تصوير اللقطات كافة التي تدور في منظر أو مكان واحد إثر بعضها حتى ولو جاء بعضها في أول الفيلم وبعضها في آخره . ولذلك فإن ممثل السينما يؤدي دوره على أجزاء متقطعة لا تتبجح له فرصة الاندماج الكامل في دوره ، ومن هنا جاء تحكم المخرج السينمائي إلى حد كبير في أداء الممثلين .

أما الممثل المسرحي فإنه يضطر في أدائه المسرحي إلى شيء من المبالغة لتصل تعبيراته إلى الصفوف الخلفية في الصالة ، وحتى أدق المشاعر وأرق عبارات الحوار لا بد من أن يبرزها بشكل واضح حتى يصل مضمونها إلى جميع المشاهدين .

ولكن التلفزيون يمتاز عن السينما والمسرح بأنه يتيح للممثل الفرصة لتأدية دوره دفعة واحدة . كما يعفيه من المبالغة في التعبير بفضل استخدامه للقطات القريبة التي تبرز ملامح الوجه ودقائق التعبير .

وهذه الخاصية التي يمتاز بها التلفزيون تحدد نوع التمثيلات التي تصلح له . ويفضل خبراء التلفزيون عادة الدراما التي تعبر عن الأفكار والمشاعر ، والتمثيلات التي تنطوي على صراع عاطفي دقيق وتصور علاقات شخصية وثيقة . ولا يميلون إلى التمثيلات التي تعتمد على الحركة إلى حد كبير ، وإن كان هذا لا يعني بالطبع أن تمثيلات التلفزيون تخلو من الحركة تماما ، بل إن التلفزيون قد استخدم في كثير من البلاد لعرض روائع الباليه التي تعتمد على الحركة فحسب . وقد اكتسب التلفزيون للباليه أنصارا عديدين ممن لم يتبع لهم مشاهدته في المسارح من قبل .

وعلى الرغم من هذا فإن الكتابة للتلفزيون تحدها قيود كثيرة تختلف عما اعتاده كُتّاب الإذاعة والسينما

الى تتخلل البرنامج . والقصص التي تعرضها البرامج التسجيلية الدرامية هي قصص حقيقية مستمدة من الحياة مع إدخال بعض التعديلات البسيطة التي تقتضها طبيعة العرض في التلفزيون .

أما الأسلوب التسجيلي الإخباري فإنه يعالج عادة مشاكل اجتماعية مثل : الأمية ، سوء التغذية ، والنظافة وأضرار التدخين وجرائم الأطفال ، كما يعالج موضوعات ذات طابع دولي مثل : مشكلة اللاجئين ومقاومة الملايا في العالم . والبرنامج التسجيلي الإخباري لا يقدم عادة حلاً للمشاكل ، وإنما يfokus في أسبابها ويحاول أن يوقظ الوعي ويثير اهتمام الناس بها .

أما المجلة التسجيلية فلأنها تهتم بالموضوعات الأقل جدية . ومهمتها أن تزود المتفرجين بالمعلومات وتسليهم . وهي تعالج عادة موضوعات مثل : أعرف بلادك ، أو تقديم شخصيات طريفة من الحياة من قبيل برنامج « جرب حطك » الذي يقدمه إذاعة القاهرة . والمجلة التسجيلية تسجل مشاهد متنوعة من أماكن عديدة حتى عكس البرنامج التسجيلي الإخباري الذي يهتم بمكان محدد مثل : ساحة محكمة أو غرفة دراسية أو قاعة طعام ، ثم يعمق فيها ينطوي خلف المكان المحدود من دلائل ومعان .



التلفزيون في المدارس

توضحه بعض المشاهد المتفرقة . مثل تلك الأحاديث التي يقدمها لنا البرنامج الثاني عن الفن المسرحي ويكتبها الدكتور على الراعي ، وتتخللها بعض نماذج من المسرحيات وكذلك يستطيع الكاتب أن يستخدم الأسلوب التسجيلي في عرض موضوعه . وأنصار الأسلوب التسجيلي يؤمنون بأن التلفزيون ليس مرآة تنعكس فيها الحياة كما هو الحال في السينما والمسرح ، وإنما هو نافذة تطل منها على الحياة . وهم يؤمنون أيضاً بأن الناس يهتم بعضهم ببعض ، وأن التلفزيون الذي يصل إلى المتفرجين في يومهم هو أفضل وسيلة اخترعها الإنسان لزيادة التقارب بين الناس .

وقد انقسم الأسلوب التسجيلي إلى ثلاثة أنواع ، هي : الأسلوب التسجيلي الدرامي ، والأسلوب التسجيلي الإخباري . وأسلوب المجلة التسجيلية .

والعالم الرئيسية للأسلوب التسجيلي الدرامي هي استخدامه للممثلين لأداء أدوار الناس العاديين بأدق صورة ممكنة . وتشيد ديكورات داخل الاستوديو تمثل الأماكن التي تدور فيها أحداث البرنامج مطابقة تماماً للصورة الموجودة بها في الحياة ، ثم تمثيل الأحداث داخل الاستوديو مع الاستعانة ببعض الفصول السينمائية



ركن المرأة بعرض المهرجانات



دروس في الباليه أُنشئت بالتلفزيون

وهذا تنشأ منافسة فنية بين السينما والتلفزيون تساعد على تشجيع الإنتاج السينمائي الجيد .

وهكذا نجد أن التلفزيون سيكون عنصراً جديداً من عناصر تشجيع الفنانين في بلادنا ، ولعلّنا في نشر الثقافة على أوسع نطاق . وليس بعيداً ذلك اليوم الذي سترى فيه أجهزة التلفزيون تنتشر في المدارس والقبائات ودور الجمعيات التعاونية في الريف ليلتفت الناس حولها ويروا بأعينهم ، ويسمعوا بأذانهم حقائق عن حياتهم وحياة الإنسانية لم يكن ليتاح لهم أن يروها من قبل .

إن التلفزيون جدير بأن يحدث ثورة فنية في حياتنا ، فليعدّ الفنانون أنفسهم لدم هذا الفن الجماهيري الجديد ليؤدّي رسالته في خدمة المجتمع وليكون عنواناً لتقدم الفنون في بلادنا .



الراقصة أليشا ماركينا
تست روّاج الباليه بالتلفزيون

والتلفزيون لا يقتصر على عرض البرامج التسجيلية الخاصة به ، بل يعرض أيضاً الأفلام السينمائية التسجيلية ، ويتيح لها بذلك الفرصة لأن تصل إلى أكبر عدد من الناس ، وبهم كذلك يعرض الأفلام العلمية والتجريبية وغيرها من الأفلام غير التجارية التي لا تتم بها دور السينما .

وقد أدّى هذا في كثير من البلاد إلى تطوير الأفلام التسجيلية وضاعف من اهتمام الناس بها ، فأصبحت مصدراً رئيسياً لخبرات الناس ، وعاملاً في التقارب بين الشعوب التي تتبادل فيما بينها هذه الأفلام للعرض بواسطة التلفزيون .

وهذا الاهتمام بالأفلام التسجيلية ينمّي أذواق الجماهير وإحساسهم الفني بالسينما مما يجعلهم أكثر حرصاً في اختيار الأفلام السينمائية التي يرتادونها .

العذراء المهذبة

للقصصى الروسى فيدور دوستويفسكى

ترجمة المحرر الأستاذ عباس حافظ

نشرنا فى العدد السابق من المجلة القسم الأول من هذه القصة التى كانت آخر ما نقله المحرر الأستاذ عباس حافظ حصيصاً للمجلة ، ونشر هنا بقية هذه القصة التى هى إحدى روايات دوستويفسكى

القسم الأخير

(١)

حلم كبير

ومنذ لحظة جاءنى «لوكيريا» تنبئنى أنها لا تستطيع البقاء معى بعد الآن ، لأنها مضطرة إلى تركى عقب دفن زوجتى ، فجئوت عند قدسها متضرعاً إليها أن تمكث ، متوسلاً إليها ألا تذهب ، ولكن بشرطى لم تجد نفعا ، ولعل لبثت ساعة كاملة أرجو إليها البقاء وهى المتأبىة ، ولا أزال أفكر وأعاود التفكير . وكل أفكارى أجمه موجهة ، ورأى كذلك مصدع ، وقد أكون أعطت فى إذلال تلك المرأة على نحو ما فعلت ، ومن الغريب أنى لم أجد فى نفس رغبة فى النوم ، وحين يصبح المزمع فى عذاب فكرى شديد ، وتنفضى أوجاعه الأول ، وتخف آلام المروعة ، بحس عادة رغبة فى النوم ، حتى ليقال إن المحكوم عليهم بالإعدام يتأمنون نوماً عميقاً فى الليلة الأخيرة ، فليكن إذن ، ولأفعل ما يفعلون . ومن الطبيعى أن أفعل ، لأن قواى لن تبقى ولن تستمر ، إذا أنا لم أفعل

لقد كنت منذ لحظة راقداً فوق المتكا ... ولكن لم أتم ...

...

وجعلنا نزعها ليل نهار ، طيلة الأسابيع الستة التى قضتها مريضة مدققة ، ولازمتها خلالها ، أنا ولوكيريا وممرضة مدربة استأجرتها من المستشفى ، ولم أضن بمال على تمريضها ، بل رغبته رغبة صادقة فى إنقاذها ، وذهبت أدعو الطبيب «شرويدر» ، ودفعته إليه عشرة روبلات عن كل زيارة يزورها ، وحين ثابت إلى نفسه ، بدأت أروح أقل تعادياً ... ولكن كيف أطف ما جرى ... لقد جاءت فى أول يوم غادرت فيه فراشها إلى غرفى ، فى رفق وبلا كلام ، فجعلت إلى منضدة كنت قد ابتعتها خاصة لها ، ولم تكلم ... هذه هى الحقيقة ، لم يدرك بيننا كلام ، ولا جرى حديث ، ولكننا فيما بعد بدأنا الكلام ، ولكنه كان عندئذ كلاماً فى شئون عادية ، وكنت أنا بالطبع متعمداً الاحتجاز ، وكان من الجلى أنها هى أيضاً قد سرها ألا تكلم من القول ، وبدأ فى هذا منها طبعاً لا غربة فيه ، وجعلت أقول لنفسى «لقد هزها الأمر هزة أجمه ، فذوت واضمحلت قواها ، ولا بد لى من أن أقبح لها الوقت لكى تنسى ، وتسترد جأشها الزاهب ، وصحبها الذواية» . وهكذا احتفظنا بصمتنا القديم ، ولكنى كنت طيلة تلك الفترة أستعد للغد ، وبدأ لى أنها كانت هى أيضاً كذلك ، فكنت أعجب أحياناً لهذا المسلك منها ، وأسائل النفس «ما الذى تراها تفكر فيه الآن ؟» .

لى . وكانت حكايتى مع الفرقة نتيجة ذلك الكره ، وليس فى الدنيا حظ أنكذ ، ولا أشد على النفس غصاصة ، من أن يجد المرء نفسه مظلوماً فى حادثة كان من المحتمل ألا تحدث مطلقاً ، لولا اجتماع ظروف كان ممكناً أن تمر كما تمر السحابة العابرة ، وإن هذا لأشد ما يكون أذى ، وأبلغ ما يكون إبلاماً للنفس الرجل الذى أوفى إحساساً مرهفاً ، وشعوراً قوياً .

وليك ما جرى :

كنا فى ذات ليلة فى دار التثيل ، فقصت فى فترة بين الفصول إلى المصنف ، ولم يلبث أن دخل أ... ف ، وهو ضابط فى فرقة « الموسار » وأنشأ يقص على زميلين له فى صوت مرتفع مسموع من جميع الحاضرين : كيف أن ضابطاً برتبة « الكبتن » فى فرقنا يدعى « بزموتسيف » قد أحدث منذ لحظة « فضيحة » فى دهليز المسرح وأحد مناسبه ، بالظهور « سكران » مثلاً .. ولم تكن الحقيقة كذلك ، لأن الكبتن « بزموتسيف » لم يكن سكران فى تلك الليلة ، فلم تكن ثمة « فضيحة » إطلاقاً ، ولم يلبث ضابط « الموسار » الثلاثة أن عطفوا بالكلام على مسائل وشجون أخرى ، وتركوا هذه « المسألة » جانباً ، ولكن الأتياء ، وصلت فى اليوم التالى إلى فرقنا ، فقبل عندئذ إننى كنت الضابط الوحيد الذى كان فى المصنف بالأمس ، وإننى لم أتقدم إلى الضابط أ... ف ، فأُسكتته بكلمة .. عندما كان يتكلم بتلك اللهجة المشهية الماسة بالكبتن « بزموتسيف » ... ولكن لماذا كان ينبغي أن أفعل ذلك ... ؟ وإذا كان بين ذلك الرجل وبين « بزموتسيف » ما يدعو إلى الشجار ، فذلك شئ شخصي يخصهما هما دون أحد سواهما ، فلا يصح أن ألزم أنا به إلزاماً ، ولكن زملائى مع ذلك أجمعوا على أن الأمر ليس « شخصياً » بل بمس الفرقة كلها ، وما دمت أنا الذى كنت حاضراً ذلك

وليس فى وسع أحد أن يتصور مبلغ عذائى ، أو يتخيل مقدار حزنى ، وأنا أقوم على رعايتها فى مرضها ، ولكنى كتبت حزنى فى أعماق نفسى ، وجملت أشتى أنانى وتأوهاتى فى حضن « لوكريا » ، ولم أكن أستطيع أن أواجه أو أتصور فكرة ممات زوجتى ، وهى لا تعرف الحقيقة ، أو ذهابها من هذه الدنيا ، دون أن تعلم بها . وأذكر أننى عند زوال الخطر

عنها ، وتماثلها إلى العافية ، بدأت فجأة أصبح أكثر هدوءاً ، واجمعت النية على أن أرجئ التدبير للمستقبل إلى أجل غير مسمى ، وأن أدع الأمور تجري كما هى حتى حين . أى والله ، لقد راحت تعتمل فى نفسى « خطرة » غريبة ... كذلك أصفها ، ولا أستطيع أن أجد وصفاً آخر . لقد « انتصرت » عليها ، وبدأت لى هذه الحقيقة كأنها الكل فى الكل عندى . وهكذا انقضى الشتاء ، وكنت خلال راضياً عن نفسى إلى حد لم أشعر بمثله من قبل .

لقد أحاطت بهائى ، كما ترى ، ظروف خارجية .. ظلت إلى اليوم — أى إلى الوقت الذى وقع لى فيه المصائب بينى وبين زوجتى — رازحاً تحت وطأتها فى كل يوم ، بل فى كل ساعة ، وتلك الظروف هى فقدان سمعى ، وطردى من الفرقة ، أو قل فى كلمتين التنتين : ذلك الظلم المبين الذى كنت ضحيته . فقد وجدنى زملائى فيها مفرطاً فى الجدة ، رزيناً مسرفاً فى الرزاقنة ، أو ربما كثير الجنوح إلى السخرية ، لى حد لا يسيغونه ، ولا يتفق مع أذواقهم ، إذ كثيراً ما يحدث أن يحب المرء شيئاً أو يعجب بامرء ، أو يحترم إنساناً على حين يكرهه زملاؤه وجزءون به ، ويسخرون منه ، وأحسبى لم أكن محبواً فى يوم من الأيام من أحد ، حتى فى أيام المدرسة ، وما جدت فى هذه الدنيا مغلوفاً أروقه ، ولا إنساناً فى أى وقت يرتضى ، حتى « لوكريا » الخادم نفسها لا تسروح

ولكن الماضي الأليم وشعوري بضيق سعتي وشرقي ظلاً شديداً الوطأة على خاطري ، لا ينفك عن إيلام نفسي على الأيام ، وقد تزوجت كما تعلم ، وإن كنت لا أدري هل كان ذلك اختياراً أم لم يكن كذلك .. وحين فعلت ذلك ، ظننت أنني سأدخل على حياتي صديقاً ... إذ كنت أخرج ما أكون إلى صديق ، ولكن هذا الصديق كما تبين لي يقتضي أن أجتاز به خطة إعداد وتدريب ... بل خطة لإللاف أو « تأنيث » أو « تدجين » ، فهل كان يكنى أن أبني كل شيء في الحال لفئة غُفْلٍ لم تتجاوز السادسة عشرة ؟ إذ كيف مثلاً كنت مستطيعاً أن أقنعها بأنني لست جباناً ، وأني كنت مظلوماً حين أتهمني فرقي بالجن ، لولا حادثة المدس الرهيبة التي وقعت أخيراً ... أي نعم الحادثة التي وقعت في أنسب الظروف ، وأوفق الأوقات ، فقد استطعت بغرض تلك التجربة الرهيبة ... تجربة المدس المصوب إلى رُئي ... أن أثار لنفسي من الماضي الأليم كله ، وكانت هي وخطها العليمة به ، وإن لم يَدْرِ به أحد سواها ، وهي التي ساعدتني على تحقيقه ، لأنها هي وحدها التي أتاحت لي أمنيّ الوحيدة ، وأعانتني على تحقيق « حلم كبريائي » ... لقد كانت هي الإنعانة الوحيدة التي اخترتها دون سائر النساء لنفسي ولم تب في يومئذ حاجة إلى امرأة سواها ... وكانت هي تعرف ذلك أيضاً ، وتعرف كذلك أنها قد أخطأت في الانضمام إلى زمرة أعدائي وخصومي ... لقد سرّني تلك الفكرة أشد السرور ، واستبدت بخاطري استبداداً ، إذ أصبح من المستحيل أن أكون في عينيها جباناً وغداً ... مستحيل أن ألوح في ناظرها شخصاً غريباً ، أو غلوفاً عجيباً ، ولكن هذه الفكرة الأخيرة لم تكن مع ذلك مُرضية لي كل الإرضاء ، لأن الغربة ليست معاباً ، ولا هي دائماً كريهة في عين المرأة ، ولا قيحة أبداً في خاطرها ...

الحديث الذي جرى في المقصف ، قد أظهرت للحاضرين ، وللجمهور عامة ، أن فرقتنا تحوى أشخاصاً لا يغارون على شرفهم وشرف سلاحهم ، ولكني لم أوافق على هذا الرأي ، ولكنهم أنهىوني أنه لا يزال في إمكاني أن أصلح الأمر بتوجيه دعوة رسمية لي . « أ ... ف » لتصفية الموقف ، ولكني لم أشأ أن أفعل ، وكنت مُخضباً ، فرفضت هذه الفكرة في شيء من الجفوة والحدة ، وقلت استعافى ...

هذه هي القصة كلها ... لقد تركت القرقة متكرراً مزهواً أحياناً واعتزاز ، ولكنني غادرها عطوياً مهدماً ، وفقدت قوة إرادتي ، ووقاري ، وسمعي ، وعندما بدد زوج أختي في موسكو، بعد فترة قصيرة من ذلك الحادث ، آخر فضلة من أملاك أسرتنا ، ومن بينها نصيب الصغير ، وجدتي متكهفاً مستجدياً في الشوارع ، وكان من الجائز أن أقبل عملاً خاصاً ، ولكني لم أفعل ، لأنني لم أستطع بعد أن كنت أرتدي « البذلة » العسكرية الفاخرة ، أن أقبل العمل في السلك الحديدية ! يا للعار ... وبالشعار ... ! إن شر ما في الأمر كله هو خير من ذلك وأهون بأساً ... ذلك هو السبيل الذي اخترته لنفسي وأثرته .. أجل ... إن من خطي ثلاثة أعوام مليئة بذكريات سود مشائم ، لا يزال مثلاً من بينها ما أوى إذا جنّ الليل تحت الموالد في حانة « فيازنسكي » ولكن منذ قرابة عام ونصف عام ، قضت أم لي في العصاد نجها - وكانت امرأة عجوزاً غنية - تاركاً لي ثلاثة آلاف روبل ، فكرت في الأمر ، وانتهى في الضكير إلى أن أعزم تنفيذ خطة معينة ، وكانت هذه الخطة أن أفتح مكتباً للرهن ، غير مستأذن في ذلك أحداً ولا أخذ فيه برأي مخلوق ، فإذا اجتمع لي المال والماوى انتقلت إلى حياة جديدة بعيدة من الذكريات القديمة ... تلك كانت الخطة التي رسمتها لنفسي

من تلقاء نفسها . وكانت لهذه الفكرة فتنة في نفسى أعجز عن وصفها ، وإن جاز لى أن أقول لى جعلت أحياناً أتمد العيوب ، وأحمل على النفس لى أنرامى متجهماً مكتهراً أمامها ... وكذلك سارت الأمور على الأيام . ولكن حقدى الكظم عليها لم يستطع مطلقاً أن ينضج فى أعماق روحى ، أو تتأصل جذوره فى منابت نفسى ، وكنت أشعر أبداً كأنى مصطنع دوراً أمثله ، أو ألعب لعبة ابتكرتها . ولئن كنت قد فسخت عقدة الزواج بشراء سرير جديد لها وحاجز يحجبها ، فلم أكن أشعر يوماً بأنى أعدتها « خاطنة » ، لأنى كنت المستخيف بمبلغ ذنبا ، المستهتر بمدى خطيتها ، بل لأنى من اليوم الأول ذاته وقبل أن أشرى لها السرير رحبتُ أروى خاطرى على الصفح عنها ، وغفران ذنبا . وجملة القول أن مسلكى الغريب إنما جاء من صلابة أخلاقى ، وإن كنت من ناحية أخرى قد عدتها المهزومة أمامى كل الهزيمة . المحطمة المستذلة إلى حد جعلنى أحياناً موحع القلب رثاء إليها ، متفطراً من الإشفاق عليها ، وإن كانت فكرة إذلالها وإخضاعها قد سرتنى فى الحى وأرست نفسى ... لى والله لقد استهوتنى حقاً فكرة هذا الفارق الظاهر بيننا فكرة الانتصار لى ، والهزيمة لها .

وفى ذلك الشتاء أثبت بضع حسنات ، وبادرت منى بوادى طيبة .. فقد رددت مثلاً رهنين لبعض الناس ، وأقرضت امرأة مسكينة شيئاً من المال بغير رهن ، ولم أنبئ زوجى بما فعلت لأنى لم أفضله ابتغاء مرضاتها ، أو انتظاراً لمديح منها ، أو ثناء ، ولكن الذى حدث هو أن تلك المرأة المسكينة جاءت لتشكرنى ، وكادت تجفوع عند قدسى من العرفان .. فعرفت المسألة وأحسب زوجى قد سرت حقاً حين علمت بهذا الإحسان الذى كان منى .

وكذلك أقبل الربيع فأنثنتى فى أواسط شهر إبريل فتفتح النواهد الموصدة طيلة الشتاء . وبدأت الشمس

وجملة القول لى رحبتُ أثنى الحادثة الأخيرة من خاطرى ، فإن ما حدث كان فوق ما تطبق مشاعرى احتماله بدوء ... إذ كان يحوى أيضاً صوراً كثيرة ، وأخيلة عدة لا يجلد لى على احتوائها فى أعماقه ، ومن هنا كانت حافى كحالم ، وجشنى كمخلوق ذاهب مع الأخيلة والأحلام كل مذهب ، فلا عجب إذا كان ماجرى قد حرمنى من مادة الخيال ، فى حين كنت أظن طيلة الوقت أنها قائمة على مثال يدى ، أدعوها فتستجيب لدعوى .

وكذلك انقضى الشتاء ... وأنا فى ارتقاب شيء ما ... لقد كان يروقنى أن ألقى نظرات عكساً إليها ، وهى جالسة إلى متفدتها الصغيرة فى شغل شاغل بتطريزها ، أو إذا كان الوقت مساء بقراءة الكتب التى كانت تتناولها من دولابى ... كانت الكتب المخافة ذاتها فى ذلك الدولاب . فى مصلحتى ، وشفاعتى تشفع لى . وقد لزممت البيت لانتكاد نفاقه إلا بعد المغرب حين تفرغ من العشاء إذ اتصلتها لرياضة بدنية تجدى على صحتها ولكننا لم نكن نغشى عندئذ فى صمت مطلق ، كما كنا نفعل من قبل ، بل بالعكس لقد مضيت أحاول أبداً أن أبين لها رغبتى الصادقة فى تبادل الحديث الودى معها ، وإن كان محلوداً من كلا الجانبين ، ضيق النطاق لا إيمان فيه . وكان لى فرض معين منه ، وهو غرض أمته على خاطرى فكرة جديدة ، وهى أنها تحتاج إلى إعطائها مهلة ، أو فسحة من الوقت ، ولكن الشيء الغريب الذى لم يدر فى خاطرى حتى قبيل عتم الشتاء ، هو أنى لم أكن كلما اختلست النظر إليها أجدها تنتظر لى ، أو أرى عينها متجهتين نحوى ، فكنت أحمل ذلك منها على محمل التهيب .. إذ كانت تلوح عليها يوتن سيات الرفق والضعف والآنزواء التى تبدو طبيعية من طال عليه السقام كما طال عليها . وكنت أذهب أقول لنفسى : « كلا » . لتخير لى أن أنتظر حتى تعود إليك فجأة

وجاء الطيب غداة اليوم التالى . فلما رآه جعلت
تنظر إلينا وتقل عينها فى دهشة .
وانتفتت تقول ضاحكة : « لئنى بخير » .

ولم ينظر الطيب إليها وكثيراً ما يبدو الأطباء من
الكبرياء مستخفين مهملين ... ولكنه تبتأتى فى
الحجرة المجاورة أن هذا الذى بها ليس إلا عقابيل
مرضها ، وأنه يحسن فى فى الربيع أن أدخلها إلى
ضفاف البحر ، أو إذا لم يتسوّت ذلك لى فىل سواد
الريف . وبالاختصار راح يصف لى المرض بأنه مجرد
ضعف وهزال . ولما انصرف انبرت زوجتى فجأة
تقول لى وهى تنظر لى فى جد « لئنى فعلاً بخير » .
ولكن ما كادت هذه الكلمات تخرج من فمها حتى

اصطبغ وجهها باحمرار .. والظاهر من الحياة ...
أى نعم الصاهر من الحياة ... يا عجباً ... لم أدرك ذلك
على حقيقته إلا الآن ؟ لقد استحييت من أننى لا أزال
أذكر كثيراً فيها . كما يفعل الزوج « الحقيقى » وإن
لم أدرك ذلك فى تلك اللحظة ولم أظن إليه ، بل عزوت
حيامها إلى شيء يشبه الاستنكاف ، أو يقرب من
المهادنة ، أو الزوج إلى الراضى .. لأن الستار كان
لا يزال مسدلاً فلم أبصر الأشياء على حقيقتها .

وانقضى شهر آخر ... وفى ذات أصيل ، حوالى
الخامسة ، فى يوم من أيام شهر أبريل ، كنت جالساً
لإزاء منضد فى الدكان ، أراجع الحساب ، فسمعها
تأخذ فى الغناء لنفسها ، وهى مكبة على إبرتها
وتطريزها ، بجانب منضدتها الصغيرة ، فى حجرى ،
فلم يلبث هذا الحادث غير المألوف أن أحدث فى نفسى
تأثيراً يهد الأعصاب هدّاً ، ولا أستطيع إلى اليوم أن
أجد له تعليلاً ، ولم أكن إلى تلك الساعة سمعها
تغنى ، اللهم إلا خلال الأيام القليلة الأولى عقب
قراءتنا ، حين كنا لا نزال نترع معاً ، ونخرج للرياضة ،
ونطلق الرصاص على أهداف من مسدسى . وكان

تشرق بضياؤها اللماح على مسكنتنا الصامت ، وتعلأ
جوانبه بشعاعها الواضاح ، وإن ظلّ على عيني ستار
مسدل يعنى بصيرتى ، ويحجب عني ضوء التكبير
والإدراك ... وياله من ستار مشنوم منمر أليم ! ...
وأخيراً انتفتحت عيني فأبصرت كل شيء .. فهل
كان ما حدث محض اتفاق ؟ أمكان ذلك اليوم المشنوم
معتماً أن يأتى ؟ .. وهل جاءت أشعة الشمس فأضاعت
جنبات روحى المعتمنة وردتها إلى الإحساس
والإدراك ، كلا ، لم يكن ثم إحساس ولا إدراك ...
بل كل ما حدث هو أن شرباناً صغيراً ... شرباناً
ميتاً منذ أمد بعيد ... اختلط قليلاً وعاد إلى الحياة
لكى يضئ ضميرى المظلم ، ويطرد شيطان الكبرياء
من أعماق نفسى ... أى نعم .. لقد جرى كل ذلك
فجأة وعل غير انتظار ... جرى فى ذات أصيل وبعد
الغداء ، بخمس ساعات ...

- ٢ -

انسداد الستار فجأة أمام عيني

وفى وسعى أن أقص القصّة فى كلمتين ... لقد
لبثت شهراً أو قرابته ألحظ عليها ذهولاً غريباً ...
ذهولاً غريباً لا صمتاً . والفارق بينهما كما ترى
واضح ، وكان أول اتبهاى إلى هذا العارض الجديد
فجائياً ، فقد كانت فى ذات يوم جالسة إلى منضدتها
منشغلة بتطريزها مطرقة برأسها ، مكبة على إبرتها
غير شاعرة بأنى كنت أنظر إليها وعندئذ قام فى خاطرى
بغنة أنها تلوح ناحلة ذابلة ، وأن شفتيها ووجهها قد
علاها الشحوب ، فلم يلبث مشهد ذهولاً أن أحدث
فى نفسى ألماً حاداً ، ووجعاً عابرة لم تطل ، وكنت
قد سمعها أيضاً تسعل سعالاً خافتاً جافاً . وخاصة فى
الليل ، فنبضت فى الحسالى من مجلسى ، وخرجت
لأبحث فى طلب الطيب « شرودر » وإن لم أقل لها
عما فعلت شيئاً .

وانتيت أقول لها على غير إرادة مني « إنها تغني إذن ؟ » . ولكنها لم تفهم مرادى ، ولبتت تنظر إلى نظرة الحائر المستريب . والواقع أننى كنت أبدو حتماً غامضاً غير مفهوم .

قلت : « أهذهى المرة الأولى التى تغنى فيها .. ؟ »
قالت : « كلا . بل كانت تغنى أحياناً وأنت غالب عن البيت » .

إلى لذاكر ذلك كله حتى الذكرى ... ! وضفيت أبط السلم إلى الطريق وانطلقت على غير هدنى ، ثم وقفت فى ركن من الطريق ، ورحت أرسل البصر فى الفضاء ، وكان الناس يصطلمون فى وهم ماضون فى وجوههم ، وأنا لا أحس شيئاً ، وفجأة انتنيت أدعو مركبة ، وقلت للسائق خذنى إلى « جسر البوليس » وأنا لا أدرى لماذا ، ولكنى لم ألبث فجأة أيضاً أن قفزت من المركبة ، ودفعت إلى الخوذى عشيرتك كقولك « وأنا أقول له ميتسماً ابتسامة غير ذات معنى » هذا لك لقاء تكليفك هذا اللغ الطويل » . وإن كنت فى نفسى قد بدأت أشعر بشيء كالسرور الشديد .

وعدت إلى البيت مسرعاً ، وكانت الأنغام الراضة الكسرة التى تخلت ذلك الغناء لا تزال ترن فى أعماق روحي ، وتمسك بأنفاسى ... لقد انسدل الستار قبالة عيني ... وما دامت قد استطاعت أن تغنى على سمعى ، وتشدو فى محضرى ، فقد نسيت كل شيء عني ... ذلك هو التعليل الرهيب المروع الذى سرى عندئذ فى أعماخ خاطرى ... فلم يعد شعورى مدركاً شيئاً سواه ... وإن كانت ثمة أيضاً للذة متناهية مذهلة قد أشعت وأشرقت فى جوانب روحي وأحاثها . وتعلبت على كل شكوكى وريبى ...

أواه ... بالسخرية القدر ! ... لا شيء سوى تلك اللفة المسكرة كان يملأ نفسى إلى حيفاً قتيها طيلة

صوتها فى تلك الأيام قريباً محتلاً وإن لم يكن صريحاً صادقاً - صوتاً يثير أشد السرور فى النفس ، ويسكب فى الروح فرحاً ، صوتاً سليماً صحيحاً لا تشوبه شائبة ، ولكنه فى ذلك اليوم بدا فى غنايتها ضعيفاً ، لا عن شجيرة واكتساب بالغين ، وإنما أرتجى القول فيه ، أنه كان خافئاً ، كأنما قد احتوى شيئاً منكسراً ، متفلقاً ، متقطعاً . أو كان ذلك الصوت الخافت المسكين قد بات عاجزاً عن إصلاح جرسته ، فخرج الغناء منه لهذا السبب مريضاً واهياً سقيماً ، وظلت تغنى ، حتى انقطع الصوت فجأة ، حين ارتفعت به الأنغام إلى ذروة اللحن وأوج ميقافه ... وأهاً لذلك الصوت الصغير الأليم . بلك الهدج الكبير الذى امتزج بنبراته .. ووقفت عن الغناء لكنى نعل .. ثم عاودته غفوت ورفق ، حتى لا يسكاد يبدو مسموعاً ... وانطلقت تغنى .

وقد تبسم لاضطراب مشاعرى . وهاج نفسى ، ولكن ليس فى وسع امرئ أن يفهم سبب ذلك وباعته .. كلا ، لم أكن حزناً لها ، بل كان ذلك منى شيئاً مختلفاً عن الحزن والرثاء كل الاختلاف ، فقد سرى فى نفسى ، خلال اللحظات القليلة الأولى وأنا أصغى إلى غنايتها ، شيء غريب من الشك ، أو نوع عجيب من الدهشة ، أو ريب وعجب وهيان فى وقت واحد وغريبان ، كما هما إيمان مختلطان بشيئة ، وشفاء من موجدة ، ورحمت أناجى نفسى قائلاً : « إنها تغنى على سمعى . وتشدو فى حضرى ، لقد نسيت إذن كل شيء عني ... »

وأحسست عندئذ رجفة تسرى فى بسلى من فرعى إلى قدى ، ولبتت جامداً فى موضعى ... ثم نهضت ، وتناولت قبعى ، وغادرت البيت ، كأنى ذاهل عن كل شيء ، ولست أدرى لماذا ، وإلى أين كنت ذاهباً ؟ وكل ما أذكره أن « لوكريا » أعانتنى على ارتداء معطفى .

الشيء ، وهل كان في الإمكان أن تحوى نفسى شيئاً غيرها ، ولكن أين كنت أنا نفسى ... ؟ أكنت أعيش في تلك النفس ... ؟

ومضيت أصدد السلم مهرولاً ، ودخلت البيت ، ولا أدري هل دخلته منيماً أم غير متيب : وإنما كل ما أذكره أن الأرض بدت كأنها تمور أمام عيني وترتفع وكأنى سابح منها في تيار نهر متدفق . ودخلت المهدع ، فوجدتها تشغل بإبرتها كما كانت من قبل ، ورأسها لا يزال مطرقاً فوق تطريزها ، ولكنها كانت قد انقطعت عتدلة عن الغناء ، وإذا بها تلقى على نظرة سريعة عابرة ، مستخفة . كالتظيرة التي يلقها المرء بغير أكثر من على شخص يدخل عليه .

فدلفت نحوها ، وجلست بجانبها ، كمن هو في غيبوبة وشروود . فعادت ترميني بنظرة عجبلى ... نظرة الخائف المرتاع ، فتناولت كفها وقلت لها بعض الكلام .. كلاماً لا أدري ما هو . وما أنا بهذا كرامته حرفاً ، أى أننى « حاولت » أن أقول شيئاً ، لأننى لم أستطيع الكلام بهلوه ، وأعجزنى القول المتصل المتزن المربوط .. إذ راح صوتى ينقطع ، ويستحيل خافتاً غير مسموع ، حتى لقد وجدتني حائرة لا أجد كلاماً مسعفاً ، وأجأتني العجز عنه إلى الزفريات والتسيدات .

وغمغمت مرتبكاً « لتحدث معاً ... لنقل شيئاً .. » فهل ترائى كنت في تلك اللحظة محضطاً بلبى ، ممسكاً برشدى ؟ ... وارتجفت هي قليلاً ، وتراجعت منزوية ، وقد ارتسمت سيات فزع شديد على تقاطيع وجهها وهي تحملق بصرها في وجهي ، ثم أتبعها فجأة بنظرة دهشة عابسة تراءت في عينيها .. أجل .. نظرة دهشة متجمعة ، وهي تنظر إلى بيتناك العينين التجلاوين اللتين أوتيتهما . فلم تلبث تلك النظرة المبهوبة المقترنة بالنبشة أن أوهنت أعصاب كل الإيهان ،

فقد كانت تلك النظرة تطوى على سؤال لم تنعه به ، وهو « ألا تزال تطوى الجوانح على شيء من الحب لى ... ؟ » ولكنى استطعت ، وإن لم يتجه بهذا السؤال لسانها ، أن أقرأه ... نعم ، والله لقد استطعت أن أقرأه ... وكانت روحى كلها ترعش وترجف حين تمالكت على قدميها جاثياً ... أى والله ... لقد جثوت أمامها ذليلاً مستكيناً ، وراحت هي تثب من مجلسها ، ولكنى أمسكت بيديها ، وحللت بينها وبين الانصراف ، في خفة متناهية .

وأدركت حتى الإدراك تلك الجنيئة التي تولتني .. ولكن ألأت مصدق إذا أنا قلت لك إن لذة مسكرة مذهلة كانت في تلك اللحظة تغور وتمور في جنبات فؤادى ، حتى لحبت أن كل لحظة هي في هذه الدنيا آخر لحظة في حياتي ؟ لقد ذهبت أقبل قدميها في لذة ملهلة ، وفرحة مفرطة لاحدود لها ولا نهاية تنتهي عندها ، وإن ارتبكت بإدراك تام لقوة تلك اللذة ومعانيها .. وقاض الدمع من عيني ، فبكيت وحاولت أن أقول شيئاً ، ولكن الكلام استعصى على لساني فلم أنه بحرف ، ولا وجدت القول مطاوعى ، وعندئذ أعقب الخوف والدهشة لديها ، شئ من التأمل الحائر ، والتساؤل المدهل ، وهي تحدجني بنظرة غريبة ، بل موحشة غاضبة ، كنتظرة إنسان يحاول أن يفهم شيئاً في عجلة بالغة ... ثم ابتسمت كأنما قد استحوذ عليها الارتباك من تقبيل قدميها وانثكت تسحبها مني ، ولكنى مع ذلك مضيت أقبل الأرض التي كانتا مستقرتين عليها ، ولم تلبث حين رأيته أفضل ذلك أن ضحكت في ارتباك جديد - وأنت تعرف كيف يضحك الناس في أمثال هذه الظروف - حتى بدأت أعراض التشنج تلوح عليها ، ورأيت يديها ترعشان ، ولكنى لم أكثر برعشتهما وأنا مسترسل في الضمغة بأني أحبا وأنى لن أنهض من جثوتي على الأرض عند قدميها .

تقول في ثورة فجائية غلاية قاهرة ، حتى لكأنما لم تدر ما هي قائلة ، « لقد كنت أعلن أنك تاركى على هذه الحال أبداً » وكانت تلك الكلمات دون سائر الكلام الذى قائته في ذلك المساء ، هي عندى أول قول منها وأبلغه ، وأرهب كلام وأروعها ، وأوضح بيان وأجمعه ، ... كلمات قدت فؤادى قدأ ، وقطعت نياطه كالسكين تقطيعاً ... كلمات شرحت لى كل شيء ، وأفصحت عن كل شيء . فلا غرو وهى في تلك الساعة بجانبى ... هنا قبالة عيني وحبال ناظرى ، إذا كانت تلك الكلمات قد أغمعت روحى أملاً لا ينطق ، وهناءة عجيبة كل العجب ... ولا بد من أننى أجهدتها إلى حد رهيب في ذلك المساء ... أجل ، لقد شعرت أننى حقاً أجهدها ذلك الإجهاد الرهيب ، وإن لم أستطع أن أتملص من الشعور الذى راح يوسوس في صدرى لأننى لئن ألبث أن أحقق كل شيء ... وأخيراً حين أدركنا الليل ، رأيتها حائرة القوى مهوكة ، فائنيت أفتنها بوجوب الإيواء إلى النوم ، ففعلت ، وأخذت الكرى بمعاقد جفنيها وتولأها سبات عميق ، ولكنى كنت أرتقب أن تصيبها الحمى ... وقد أصابها فعلاً ... وإن انتابها هوناً ما ، ولم تشتد عليها ، وجعلت في كل لحظة طيلة الليل أنهض فأدب في رفق إلى مهامها لأنظر إليها ... أى والله لقد رحمت أقلب كفى وأنا أطيل النظر إلى تلك الإنسافة المسكينة المدتفة الرائدة فوق ذلك السرى الحديدى الصغير الحزين الذى ابتعته لها لقاء ثلاثة رويات ... وكثيراً ما جثوت بمجاورها ، ولم أجرح مطلقاً على تقبيل قدمها بغير إذنها ، ثم بدأت أنضرع إلى الله وأصلى ، ثم لا ألبث أن أنهض من جثوق ... وباتت « لوكيريا » الليل كله لا يغمض لها جفن ، ولا تكف عن مراقبة حركاتى . ولا تنثنى عن الهجى من المطبخ لمعاودة الرقابة والسهر على غدواتى إلى السرى الحديدى وروحانى ، حتى لقد ذهبت أخيراً

ورحلت آتمم قائلاً : « دعيتى على الأقل أقبل ثوبك وأدعوك طيلة الحياة » .

لست أدري ... ولست أذكر بجلاء ، ولكنها على كل حال أنهلت ترتعد ، وتجهش بالعبرات ، واستولى التشنج أخيراً على مشاعرها ، لأنها كانت في حالة عصبية بالغة .

وتناولتها بين ذراعى ، واحتملتها إلى الفراش وحين ثابت إلى رشدها ، استوت جالسة فوقه وانثنت ، وهلى عيناها سمات تأثر غريب ، تتناول يدى في راحتيها ، وتتوسل لى أن أهدئ من تأثرى ، قائلة : « هدوءاً وسكوناً ... لا تسج هكذا ولا تزعج » . وانخرطت في البكاء ، ولم أفارقها في ذلك المساء لحظة واحدة بل طفتت أقولها : « لئن سأخذنها إلى « بولوى » مدينة الخيامات ، لتستشفى بجماها الآن ، بل في الحال » بلى في الأكنو خلال أسبوعين لا يزيدان ، وإن سوتها قد استحال أبعد جرساً ، وأننى كنت أسمع سعلها أبداً ، وأننى سوف أغلق ذكابن الرهون ، وأننى سوف أبيع « لدبورون رافوف » ، وأننا سوف نبدأ كل شيء من جديد ، وأننا قبل كل شيء سندهب إلى بولوى ... نعم إلى بولوى وكانت مصغية لقول وإن بدت منه خائفة ... أى والله لقد راحت تزداد خوفاً ورفقاً ، ولكن كل ما كان يهمنى من الأمر لم يكن ذلك الخوف البادى عليها بل اشتداد الرغبة في الهالك على قدمها ، وتقبيل الأرض التى استقرنا عليها ، والتوسل إليها . وظللت أقول لها مردداً : « لست أطلب منك شيئاً أكثر من هذا ... لا تجبى ولا تحفل بي : وإنما هينى ركناً أطلع فيه إليك ، وأملكى العين منك ، وأكون فيه مملك يمينك ... بل أكون فيه كملك ... ولكنها لم ترد على الانخراط في البكاء ، ولم تلبث أن انبعثت

وكان بحاجة إلى فترة صغيرة أخرى ، إلى مجرد ذرة من الزمن ... لكي يتبدل الغمام ، ويتلاشى السحاب ! ... لم تصبح مطمئنة كل الطمأنينة ؟ ولكنها مع ذلك ظلت مصغية في اليوم التالي كله وهي باسمة ، رغم اضطرابها - وهنا أناشدك يا صاحبي ألا تنسى أنني خلال بقية الوقت كله ، وأغنى بها الأيام الخمسة الماضية - كنت ألمح بكل وضوح نوعاً من الاضطراب ، أو الارتباك عليها ... نوعاً من الخلل والاستكفاف . لقد كانت شاهقة منى ... أجل ، كانت في خوف بالغ منى وليست بمجادل في هذه الحقيقة ، ولا معارض كما يفعل الأحق ... لقد كان الخوف مستولياً عليها ، والواقع كيف يمكن ألا يكون الأمر كذلك ؟ لقد كنا في جفوة طويلة الأمد ... كنا غريبين متنازعين على سواء ثم حدث « هذا » بعد طول المدى ، جفاء وتنايلاً ، ولكني لم أكرت باضطرابها فقد أمسى كل شيء يستقيم في حياء جديد أمام عيني وفي خاطري ... وأنا بلا شك قد أخطأت ، بل لعل أخطأت كثيراً ووهمت - فقد أخطأت في اللحظة التي استيقظنا فيها غداء اليوم التالي - أي يوم الأربعاء - ... أخطأت في مراجعتي لها بتلك السرعة البالغة ... لقد تعجلت كثيراً في الأمر فقد كان يقتضى اعتباراً آخر أطول أمداً ... ولكن ما الضرورة لاختبار طويل وما الحكمة ؟ لقد أنشأت في ذلك الصباح أكتشف لها أنني كنت أحياء قبل الآن حياة مستغلقة خفية ، وتيسأتها في غير مواربة أنني طيلة الشتاء لم يكن لي من هدف غير إقناع نفسي بحبها ، وشرحت لها أن إنشائي دكان الرهن كان مجرد نكسة أصابت لإرادتي ، وألّمت بالجانب الطيب من أحاسيسي ومشاعري ، وأنه لم يكن سوى فكرة شخصية بسبيل تعذيب النفس وإغراقها في غيبوبة طويلة الأمد ، ولوّضحت لها أنني كنت حقاً جباناً في

إليها وطلبت منها أن تذهب إلى القرائش لأننا في الغداة « بادئون كل شيء من جديد » .

وفي الحق لقد كنت بذلك مؤمناً ... لقد آمنت به إيماناً أعمى ، مجرداً مطلقاً مؤكداً إلى آخر حدود التوكيد .. يا هنا من لذة مذهلة مسكرة تلك التي توثقني وسرت في مسارب نفسي ؟ لقد ارتقت شيئاً واحداً في تلك الليلة ، ارتقت مطلع الغد ، أي واقه .. مطلع الغد المأمل المليء بالمباهج واللذات ... لقد ارتقيته غير متوقع مصاباً ، ولا موحس ختطياً ، على الرغم من كل الظواهر البادية والأعراض الجلية ، إذ لم يكن الرشد قد عاودني بعد ، ولم أسترد عندئذ لبس وإن كان السار قد أسدل بل لبث رشدي أمداً طويلاً غائباً لا يعاودني .. أجل ، لم يعاودني إلا اليوم نعم عاودني اليوم فقط من غيبته المستطيلة الرعية الأمد .. وفي الحق كيف كان يمكناً أن يعاودني في ذلك الموقف ؟ لقد كانت لائزاً حية ماثلة أمام ناظري ، كما أنا ماثل حيالها ... لقد ذهبت أحدث النفس قاللاً لها : « غداً مستأنى الصبح عنها ، وأنبئها أنا بكل شيء » ، وستفهم هي كل شيء » ... ذلك كان أملي .. أملاً جليلاً ساذجاً كما ترى ... فقد كنت في ذهلة من الهناء ، مذهب اللب ، لا أغنى شيئاً إلا السفرة المرتقبة إلى مدينة الحمامات ... إلى بولوني التي كنت أرتقب أن تكون مشهد الذروة ، ونهاية المطاف ، وسدرة المنتهى ، عندها جنة المأوى ... إلى « بولوني » ... إلى بولوني ؟ ... كذلك لبثت أردد اسمها وأكرر ، متلهفاً على مطلع الغد ، في قلبي محموم ، ولطفه تحترق ...

(٣)

لقد فهمت حق الفهم

جرى ذلك كله منذ بضعة أيام ، بل منذ خمسة أيام فقط ... نعم جرى ذلك كله يوم الثلاثاء الماضي

البحث ... ذلك كان ما اقترحه عليها ، ولكنها لم
تسبح جواباً ، ولا غفمت بقول ، بل قابلته بانقسام
وأحسبها التزم الصمت ، أدباً منها واستحياء ، وتجنباً
لإصافتي . فاكففت بتلك البسات ، وبدا لي أنني قد
أنعميتها .. فلا تحسني يا صاحبي مغفلاً ، أو أنانيّاً
إلى حد العي عن إدراك سر ذلك الصمت وحكمة
ذلك الانقسام .. لقد رأيت كل شيء إلى أدق التفاصيل
وأصغر الجزئيات ، لقد كنت أبعد بصرًا وأدق شعورًا
من أي أحد سواي ، ولكن أمام عيني نراهي أيضاً
حلم سعادتي ، وغياال المتعة التي كنت أرتقب .

وانطلقت أتحدث عنها ، وعن نفسي ، وعن «لوكرياء»
وقد قلت إنني بكيت .. ولكن كلاً ، فقد غبرت
مجرى الكلام وتحاشيت الإشارة إلى هذا .. أو إلى
أمر آخر معين ، ورأيتهما مرة أومرتين تحاول أن
تستجمع ولو بعض شتات نفسها الخائرة .. أي والله ،
إنني نذاكر ذلك عراسيه - إذ هل في إمكان أحد
من الناس أن يقول حقاً إنني لم أبصر ولم أدرك
شيئاً .. والواقع أنه لو لم يحدث هذا بالذات لمجرى
الأمر على أحسن الوجوه . ولكن الحديث بيننا
منذ ثلاثة أيام فقط ، عطف بنا على القراءة والاطلاع
فقت هي تقول إنها كانت تقرأ في الشتاء ، وتنبئني
وهي ضاحكة ، كيف جرى المشهد بين «جيل بلاس»
وبين أسقف «غرفاظة» .. أي والله ... لقد ذهبت
تروى لي ما جرى في ذلك المشهد ، بتلك الإبتسامة
الرفيعة الصنيانية الربيثة التي كانت تبسّمها في أيام غزركنا
الماضية .. ولشد ما كان إبتهاج روعي بذلك الحديث
الضاحك البسام .. ! ولكني أيضاً لم أنمألك من الشعور
بسيل قصة الأسقف بأنها لو أتيت لها من المتعة
وسكينة النفس أثارة كافية لكي تضحك من تلك القصة
الرائعة ، وتلك الآية الخالدة في دنيا الأدب ، لكان
ذلك أجدي عليها وأحسن مرداً ... ولعلها شعرت
بامسغلام شديد للاعتصاد بأنني « قصدت » أن

تلك الليلة التي دخلت فيها مقصف المسرح بسبب
الإنزواء الأصيل في خلقتي ، والتبيب المستمكن من
طبيعتي .. فقد تولاني الارتباك من كل شيء أحاط
في ... من المقصف ، ومن الشك في مقدري على
تناول الأمر بحكمة إذا أنا تدخلت فيه ، ولم تكن
المبارزة هي التي خضتها ؛ بل كان الخوف الذي
عراني من الخطر الذي قد أسند له ؛ إذا لم أحسن
تساول الموقف ، ولم أكن فيه الحكيم الرزين ،
وإن لم أحاول من ذلك العهد أن أتبين يوماً هذه
الحقيقة ، أو أدرك هذا الواقع ؛ ولكني أشقبت
نفسي بسببها ، وجررت عليها الويلات على حسابها ،
واقترنت من بعدها ، لكي أنكبها هي الأخرى ،
وأسوق الويلات كذلك إليها ، والواقع أن كثيراً
ما قلته لها في ذلك الصباح ، كان أشبه شيء
بكلام يقال في نوبة هذيان ، أو كأنه تحريف
عموم ، وتناوطني هي باليد ، وتسلت لي أن
أكف عنه ، وأنتفتت تقول : « لك المبالغ » وما
أحببك بهذا الكلام إلا زائداً في شغورك وعذابك ..
وعادت العبرات تسيل من عينيها ، وبدأت نوبة
« المستعريا » تماودها ، وهي تضرع إلى أن أسلك
عن الكلام في هذا الأمر ، وأن أكف عن استعادة
مزيج من الذكريات .

ولكني لم آبه بتضرعها ، أولم أحفل بها إلا
قليلاً ، ولم أجده شيئاً أؤدّه غير قول « الربيع ! ..
وبولوني .. ! حيث تشهد الشمس .. شمسا الجديدة »
وأغلقت الدكان ، وسلمت العمل إلى « دوبرانزافوف »
ثم رحت أقترح على زوجتي أن تعطى كل شيء إلى
الفقرء ، فلا تبقى منه غير رأس المال ، وهو الثلاثة
آلاف روبل التي آلت لي من تلك الأم العجوز
والتي انتويت أن أنفقها في رحلة إلى مدينة الشمس
والحمامات ، وأن نعود من بعد رحلتنا تلك فنبدا الحياة
من جديد ، حياة الكد اليومي المحض ، والكدر

رجاحة عقلها ، وسناء ذكائها ، وطهارة نفسها الصيبانية الساذجة ... فقد رأيت رعشة تسرى عند قولي هذا في أعماق بدنها ، وعادت تقنعم قاتلة لئني « مبالغ » في القول . وما لبث أن غام عيها ، فراحت تحفر باليدَين ، وأجهشت بالعبرات ، فلم أملك نفسي عندئذ ، من الجشوة عند قدميها مرة أخرى ولثمها ، حتى عاودتها التوبة التي استولت عليها في يوم الثلاثاء الماضي ، فأنتهت هذا المشهد وختمته ... وكان ذلك في الليلة الباردة . وفي الصباح .

نعم ، وفي الصباح ياتي من أحرق ! إنه صباح هذا اليوم بالذات ، وإن كان من فترة طويلة بالوطيا في مقياس الزمان ، وتقويم الأبد !

أصغ إلى يا صاحبي ، وحاول أن تفهم ... عندما اجتمعنا ، بعد تلك « الحقيقة » الرخيصة من الزمان - وإن كانت عقب التوبة التي انتابها بالأمس الدابر - عند ما التقينا على العشاء ، لشد ما راعني منها هدوها وتلك السكينة الغريبة التي ضفت عليها ، حتى لقد قسيت الليل كله في مرقدي متفرزا ، خافق الجوانح بهزة الأمل النباض في صدرى .. الأمل فيما سيأتي به الغد ... فلما جاء الغد ، جالتي وانثنت ، وهي شابكة يداً في يد ، تقول إنها قد أذنبت ، وإن علمها بذنبها قد عذبها أشد العذاب طيلة الشتاء المنصرم ، ولا يزال يعذبها تعذيباً ، وإياها تقدر ساحة خلقي تقديراً يعجزها التعبير عنه . وضعت تقول : « ومن اليوم سأكون زوجاً مخلصاً وفيه لك ، وسأظل حفيظة لشرفك على الدهر ... » فما كنت أسمع هذا منها حتى استويت وثاباً من علسي ، واحتويها في أحضاني كمجتون مذهب اللب .. وقبعتها .. نعم قبلت عيها وشفتيها تقبيل « زوج » لزوجه ، ولأول مرة منذ بدأ الجفاء بيننا ، وانطلقت لقضاء ساعتين في التجهز لسفرنا ... رياه ... لوأني عدت قبل رجعتي

أتركها « على ذلك النحو » . وفي الحق لقد كان ما قالته لي في يوم الثلاثاء الماضي . لقد اعتقدت أنك قصدت أن تتركني « هكذا » .. يا لعقل الفتاة في العشرة الثانية من العمر .. ! لقد اعتقدت حقاً أنني معترم أن « أتركها هكذا » جالسة إلى منضدتها ، وملازماً أنا منضدتي ... حتى نبليغ الستين من العمر .. ! ولكن هأنذا أقرب منها وأصل ما انقطع بيننا ، كما يفعل الزوج ... نعم الزوج الذي يتشهى الحب .. ! يا للتمسكي الذي غشيت يومئذ وبالغباة التي أحاطت لي .. !

وكان الخطأ الآخر الذي اقترفته ، هو أنني رحمت أنظر إليها مستمسكاً لعواطفي كل ذلك الاستسلام ، مطلقاً العنان لها إلى هذا الحد البعيد ، فقد كان أولى بي أن أسلك نفسي عن هذا التناهي في اللذة المذهلة ، لأنه أخافها مني ، وروع لها ، فلو أنني كبحمت جهامى لما فعلت ذلك الذي جعلت كقبيل قدميها ، ولتكن الأرض التي تسندها إليها .. لقد كان أولى بي ألا أبدى أقل حركة توحى بأنني .. روحها لأنني في الواقع لم أكنه . وإنما كنت أرجو وأنفس أن أكونه ، ولكني مع ذلك لم أستطع أن أحرص على الصمت ، ولم يتوات لي أن أتخاشى النفوه بأية كلمة .. لقد مضيت مثلاً ، وعلى حين بفتة ، أقول لها إن حديثها قد سحر لبني ، وإنها أذكى مني وأخبر وأكثراً اطلاعاً ، إلى حد لا سبيل معه إلى المقارنة بيننا ، فقد اصطليخ وجهها بحمرة الأرجوان ، حين سمعت مني ذلك القول ، وانثنت في ارتباك تقول لئني مبالغ فيما قلت ، وعندئذ انطلقت كالأحمق الحلي من ضبط النفس أنبها كيف كنت في لذة مسكرة ، عندما كنت واقعاً خلف باب النرفة الموصدة مصغياً لتلك « المناجزة » التي جرت بينها وبين الكولونيل .. إلى ذلك الانفصال بين طهرها ، وبين لإباحته ، وكيف فتني القنون كله مشهد

إلى موافق قدمي وأنا أدنوها ، وأقف لأنظر إليها من
الفرقة الأخرى ... وقد رأيته تيمض بابتسامة وهي
في ذلك المكان قائمة .. ابتسامة غريبة لأفكارها فلبثتُ
لحظة قصيرة أتأملها ثم انصرفت عائداً ، فقد كنتُ
أنا كذلك مستغرق في أفكارى حين طرق سمي
صوت النافذة وهي تنفتح ، فعدتُ إليها لأتبعها
أن الجو مقرر فلا يحسن أن تنفتح النافذة خشية أن
تصيبها وعكة برد ... وإذا في فجأة أبصرها وهي
معتلية بسطة النافذة ، مستوية على ساقيها ، مشرقة
بعنفها ، متولية نحوى يظهرها ، وممسكة بأيقونها في
يادها ، فخلت قلبي يقف عن ضرباته ، ورحتُ
أنادها صارخة « سيدتي ... سيدتي ! » وسمعت
ندائي فأثت بحركة خيلتها تريد بها أن تستدير نحوى ،
ولكنها في الواقع لم تفعل ، بل خطت خطوة إلى الأمام
محضنة أيقونها إلى صدرها ، وراحت تلقى بنفسها
من النافذة .

وكل ما ذكره حين دخلت فيناء البيت أنها كانت
لا تزال دافئة ، لم يرد بدنها بعد ، وأن عينيها ...
نعم عينيها قبل كل شيء كانتا متجهتين نحوى . وطرق
سمعي في أول الأمر صياح ، ثم لم يلبث أن غلب على
الصياح سكوت رهيب ، ورأيت الناس يقفون على
طريقاً بين صفوفهم ، ورأيته طريحة هناك وأيقونها
بين أحضانها ... وأذكر أنني دنوت منها كن هو في
حلم ، ووقفت مطيلاً النظر إلى وجهها ... وراح
الناس خلال ذلك يقربون مني ويقولون شيئاً ..
ولكني لم أبصر أحداً حتى « لوكيريا » نفسها ، وإن
كانت هي كذلك قد وقفت مع الواقفين ، وقد
نبأني فيما بعد ، أنها كلمتني ولكني لست أذكر إلا
مبدأ في الجمع لبث يصيح قائلاً : « إن الزيف من
فمها هو الذي خنتها ... زيف الدم من فمها » ،
وانتهى يشير إلى الدم السائل على الحجارة . وأكبر ظني
أنه لمس ذلك الدم بأتملة فطلعت بقطرته منه لأنني

إلى البيت بخمس دقائق ليس أكثر ، أى واقه ...
خمس دقائق فقط .. ويا لله . يا لهذا الزحام يبائنا ..
وما لهذه النظرات التي تطالعني من كل ناحية ... !

ونبأني « لوكيريا » النبأ ... وليس في إمكانى
الآن أن أدع « لوكيريا » تذهب ، لأنها تعرف كل
شيء ، فقد لازمتنا الشتاء كله ، وفي إمكانها أن
تشرح الأمر لي بجملة ... لقد نبأني « لوكيريا »
أنها عقب خروجي في هذا الصباح ذهبت إلى
زوجي ، قبل عودتي بعشرين دقيقة ، لتسألها عن
شيء ما لست أذكر ما هو .. فوجدتها قد أخرجت
« أيقونها » الصغيرة ... تلك الصورة المديقة لمريم
العزيزة ... من قلبها فوضعتها فوق المنضدة أمامها ،
وبدت كأنها مستغرقة في الصلاة ، وأنشأت « لوكيريا »
تسألها قائلة : « ماذا تفعلين ياسيديتي ؟ »

قالت « لا شيء » بالوكيريا ... إذ هي لبائناك ...
ولكن قفي لحظة ، ودلفت نحوها فقبلتها .

وسألها « لوكيريا » قائلة « هل أنت سعيدة ؟ » .

قالت « أجل يا لوكيريا » .

واستقلت لوكيريا تقول « كان أولي يزورك أن
يأتي إليك من وقت طويل ليسألك العفو ، ويطلب
الصفح ... لكن الحمد لله على أنكما تراضيتا أخيراً
وتصالحتما » .

وأجابت زوجتي قائلة « أجل ، إن الصلح خير ،
والآن اذهبي » .

وابتسمت لما وإن بدت نظراتها غريبة إلى حد
جعل « لوكيريا » تعود بعد عشر دقائق لتراقبها .

وقد حدثني « لوكيريا » بعد ذلك قائلة : « وكانت
واقفة بقرب النافذة لئلا الجدار مسند ذراعها إليه ،
ورأسها معتمد فوق ذراعها ، نعم كانت واقفة ثم سامة
مفكرة مستغرقة في التفكير استغراقاً جعلها لاتتبه

مأزمة أن تكون صادقة ، فتحنى الحب كله ،
لا الحب الذى كانت سوف تحسه لذلك التاجر البدين .
وكانت من التقاء والطهر بحيث تأتى مثل ذلك الحب
الذى كان هذا التاجر يريد منها ، فأبت أن تحدى ...
أبت أن تفتنى بنصف الحب ، متكرراً فى زى الحب
كله ... حتى ولا بربع الحب . فقد كانت من الصدق
والحفاظ بحيث لا ترضى ذلك ولا تسفه .. أجل
تلك هى الحقيقة ... ولكن ألم يكن فى إمكانى على
الأيام أن أبت فى نفسها قدراً أكبر من الحب ،
وأوسع مدى ؟ ... بل ، ولكن هذه فكرة صارخة ،
ورأى بعيد المطارح .

وهناك مسألة أخرى يهمنى أن أعرفها ... وهى
هل كنت تحترمنى ... ؟ لأننى فى الحق لست أدرى
تماماً هل كانت كذلك ، أم لم تكن ، ولم يحظر يوماً
غضلى أنها كانت تحترمنى ... ولكن لماذا لم يدُر فى
خاطري يوماً ، خلال الشتاء كله ، أنها كانت
تحترمنى ؟ لقد كنت واقفاً من العكس ، إلى أن
راحت تتولى بوجهها وتنتظر إلى بلك العبوس ،
وتلك الدهشة ، التى بدت على عيها ... أى نعم ،
ولاسيا العبوس ... وعندئذ « خمنت » أنها تحترمنى ،
خمنت تخميناً لا يلحظ ، ولا يثنى الفكر عنه ،
إلى الأبد .. أوآه .. لوددت أن تحترمنى طيلة الحياة .
لو أنها بقيت فى قيدها ، ولم تستبق الموت استباقاً ...
منذ لحظة بسيرة كانت تمشى وتكلم فى هذه الغرفة ،
ولست أدرى لماذا ألقت بنفسها من النافذة ، وكيف
كنت مستطعياً أن أحزر ، ولو لحظة واحدة ، أنها
موشكة أن تفعل ... لقد بعثت اللحظة فى طلب
« لوكريا » ، لأننى لا أستطيع الآن أن أدع « لوكريا »
تنصرف ..

أوآه ... لقد كان من الجائر بلا ريب ، أن
نصل إلى اتفاق ما ... فقد نجافينا جفاء أياماً طيلة الشتاء ،
وبسّست ترى بيننا ، ولكن ألم يكن من الجائر أن

أذكر أنى رأيت الدم على أصبعه وهو يكرر هذه
الكلمات « إن الدم النازف هو الذى خنتها ... هو
الذى خنتها » .

فصحت به - أو هذا هو ما قيل لى - ماذا
تعنى بقولك « خنتها » ؟ واندفعت نحوه وأنا رافع
قبضة يدى ... أوآه .. لقد كان الأمر رهيباً ...
رهيباً ! لقد كان كله سوء فهم ... ؟ لقد كان كله
غير جائر ... لقد كان كله مستحيلاً ... !

- :-

كيف تأخرت بضع دقائق

ألم يكن فى الواقع كذلك ؟ أكان ذلك محتملاً؟ ...
هل فى وسع إنسان أن يقول إن ذلك كان ممكناً؟ ...
لماذا تموت هذه المرأة تلك الميتة التى ماتت ؟ ...
أوآه ... صدقنى ... لئنى مدرك الأمر كله ...
فاهم المسألة بجملة ... ولكن بنى سؤال واحد ...
وهو لماذا قتلت نفسها ؟ ... لا بد من أن يكون
السبب هو أن تدلل بالحب إليها ، لذلك المستهام ،
قد روعها ، وجعلها تسائل نفسها فى جد « أترضى أم
تروح غير راضية » وحين أعجزتها مواجهة المشكلة
آثرت الموت ... أى نعم ، أعرف ذلك ... أعرف
ذلك فلا حاجة لى إلى مزيد من الخلدس والتخمين ...
فقد بدا لها أنها بوعدتها لى قد تجاوزت المدى ،
وخشيت ألا تستطيع البر ببلك الوعد ... كان ذلك
جلياً واضعاً ، أو هو على الأقل ، بين بعض هذه
الظروف الرهيبة ، والملايسات الموحشة التكرار .

ولكن لا يزال ثمة سؤال ... وهو لماذا ماتت؟ ...
لقد ظل هذا السؤال يلقى فى رأسى دفاً ... لم أكن
لأنرد فى تركها ، على هذا النحو لو أنها أرادت ذلك
وابتغته . لم تكن واقعة فى ... تلك هى الحقيقة ...
ولكن رويداً ... فإن الحقيقة ليست كذلك ... وإنما
كل مافى الأمر من ناحيتى أنها كانت ستجد نفسها

باطلا ، لولم يشهد أربعة أشخاص على الأقل من شرفات المنازل القائمة على هذا الجانب من الطريق ، ومن التوافد المطلة على الفناء ، لأنهم رأوا زوجتي واقفة فوق « بسطة » النافذة ، ممسكة بإقونتها بيديها ، ومقلية بنفسها منها ، وكان من المصادفة البحث أن يشهد أولئك الأشخاص ما جرى ، إذ اتفق لم في تلك اللحظة أن أطلقوا من نوافذهم على الطريق ... كلا ... كلا ، لا بد من أن يكون ذلك الذي فعلته قد حدث يدافع غلاب لم تستطع مقاومته ، بالغربة الأشياء في هذه الدنيا .. ويا للعجب من فجائها الغلابة ودوافعها القاهرة ... ! وفيم كانت تصل ، حين جئت بجانب المنضدة أمام صورة العزراء .. إن هذا لا يعني بالضرورة أنها كانت في تلك اللحظة تفكر في الموت ، ولعل ذلك الدافع لم يمكث أكثر من عشر دقائق على أكثر تقدير .. أو مكث لحظة استنادها إلى الحدار . واضهاد رأسها بذراعها ، وهي تنبسم ، وعندئذ ~~تعمد للفكرة~~ فجأة كالشباب في خاطرها ، فترجمت ومادبت الأرض بها ، فلم تعد الفكرة تجد إرادة تغالبها ، فضد السهم مارقا .

لقد كان ذلك كله سوء فهم ، وكان من الجائز أن تكون حية بجاني الساعة ، فإذا يكون الحال ، لو أن الأمر لم يكن سوى دوار فجائي أصابها ، أو مجرد ضعف ، جعلها تفعل ما فعلته ... فإن الشتاء قد أوهنها ... نعم ... لا بد من أن يكون الأمر كذلك ..

ولكني عدت متأخراً ... عدت بهصد فوات الألوان ... !

يا لله ما أشد ذوبها وهي يادية في نعشها .. ! وما أشد حدة تقاطيعها الصغيرة وقسبتها ... ! إن أهذاب عينها لمستطيلة مرتعية على وجنتها كأنها السهام الصغار ... كأنني بها قد ذوت رويدا ، وذبحت ببدداً ... ولم يفتت مخضها ولا تاتثر ، ولم تهشم منها عظمة واحدة ،

نعود اليقين ، ونراجع ونتحاب مرة أخرى ... ؟ فلماذا لم نراجع ونعاود الألفة ، ونبدأ حياة جديدة .. ؟ لقد كنت على استعداد للصنع ، وكذلك كانت هي « وهنا » كانت نقطة وحدتنا وتغامنا ... لقد كان بنقصنا بضع كلمات تبادلها ... يومان ليس أكثر ، نعم يومان آخران فقط ، وعندئذ كانت ستفهم كل شيء ، وتدرك الأمر كله .

والى لنى ختجلر - قبل كل شيء - من أن يكون ذلك قد حدث بكل تلك البساطة ، وبكل تلك القسوة ، من تأعبري في العودة إلى البيت ، ففى هذا وحده أكبر المعرة ، وأشد النكاية ، وأنكر الخزي ، وهو أنني عدت متأخراً خمس دقائق فقط ، فلم أمنعها من الابداء بحياتها ، ولو بكثرت دقائق خمساً ليس أكثر ، لانفجرت الأزمة كما تنفجر السحابة وتنشع ، ولما خطرت لها الفكرة أبداً ، ولا تعمى الأمر كله إلى فهمها كل شيء ... ولكن الآن لم بعد هنا عبر حشرات خاوية ... وهالدا مرة أخرى وحيد لا أحد بجاني ... إن بتدول الساعة لا يكف عن الدق ، ولكن لا حاجة في إليه الآن ، ولا هو واجد منى أكثرنا ... لا أحد هنا غير الأمس الملى بالحشرات .

ولا أثني أروح وأهلو في الحجرة .. غير مريث ، ولا منتطع ... نعم ، أعرف يا صاحبي ماذا أنت قائل ... فلست بحاجة إلى أن تستعجلني وتدفعني ... أعرف أنك تعتقد أنه من السخف البالغ أن أظل أسفاً على فوات تلك الدقائق الخمس منى ، ولكني على الأقل كنت سأروح للحادث شاهداً ، بل لا تنس أيضاً أنها لم تترك كتابا تقول فيه « لا يلام أحد على منى » ، كما اعتاد الناس أن يفعلوا .. أفلم يخطر ببالها لحظة أن « لوكريا » قد يقال لها : « لقد كنت أنت وحيدك معها فن يدرينا أنك قد دفعها من فوق النافذة » أى تم ، لقد كان جائزاً أن تهتم « لوكريا »

ولم يكن ثمة غير « انبجاس الدم من فيها .. » ولكن لم يزد الدم النازف عن ملاء ملقعة صغيرة . لقد كان ما أصابها بلا شك باطنياً ... وقد خطرت لي فكرة غريبة ، - هي : ماذا يحدث إذا استطعت أن أنتهمهم من أخذها ودفعها ، أتزامم بحملها من البيت ذاهبين بها .. ؟ ولكن هذا مستحيل ، وإن كنت أعرف أنها لا بد ذاهبة ... أنا لست مجنوناً ، وما أنا إلى الساعة بمحموم ... بل بالعكس ، ما كنت يوماً في حياتي أعقل ولا أسلم لباً مني الآن ، ولكني كلما نصورت أن البيت سيخلو من تلك الإنسانية مرة أخرى ، وستعود الحجرتان خاويتين ، ولن يبقى في الدكان سوى وحيداً يغير أنيس ... أواه ... بالحمى التي راحت تسرى في أعناق نفوس هذه الفكرة ، فكرة ترويعي لهاها إلى ذلك الحد الفاجع الأليم ... !

الرقعة الواحدة كتبت ستفهمين كل شيء ...

أيتها الكون الخلاء ... أيتها الطبيعة ! .. إن الناس ليسكنون هذه الأرض ، وهنا المصيبة ، لقد صرخ بطل روسي قديم قائلاً : « هل في هذه الأرض الواسعة إنسان حي ... ؟ » « إنني أنا الذي أطلق هذه الصرخة الآن ، وإن لم أكن بطلاً ، ولكن ليس ثمة أحد يرد على هذه الصيحة ، إنهم يقولون إن الشمس هي التي تثبت الحياة في الكون ، إنها لتشرق ، وإن الموء لراها ... ولكن أليست هي أيضاً ميتة ؟ كل شيء ميت ، والموت في كل مكان ، وإنما هنا مخلوقات بشرية ، وهناك صمت مخيف ، وسكون مطلق ... هذه هي الدنيا ... « الناس يحب بعضهم بعضاً » من الذي قال ذلك ، ومن الذي أمر الناس به ، إن بندول الساعة لا يكف عن الدق بغير عقل ، بل بحيث وشر وسوء ... والساعة الآن الثانية صباحاً ، وإن حذاءها الصغير لقائم بجوار السرير ، كأنما هو في انتظارها ... ولكن لتسمرى ، حين يعملونها غداً ، ماذا سيكون مصري أنا وغدري ؟

فما شأن قوانينكم أيها الناس عندي ... ؟ وما شأن بشرائعكم ، وعاداتكم ، وتقاليديكم . وحياتكم ، ودولتكم . وحكومتكم وديانتكم ... ؟ فدعوا قضائكم بقصوا في أمري قضاءهم ... واذهبوا شعروا على في ساحات محاكمكم ، وأمام قضائكم ، فما أنا بمنشئ عن الجهر بأني لا أعرف بشيء من ذلك كله ، وقد يصيح في القاضي « صه » ، يا حضرة الضابط ! ، ولكني سأصبح به قائلاً : أين السلطة التي يمكن أن تحملني على طاعتك ، لماذا دمر هذا القلز العجيب كل ما كان عزيزاً في عيني غالباً ... ؟ فما شأن بقوانينكم ... هأنذا أضلع كل صلة بيني وبينها ، إنها لم تعد ذات بال عندي ، ولا هي كبيرة الشأن في ناظري ...

أنت عمية ، يازوجتي ... عمية ، وأنت ميتة ، فلا تستطيعين أن تسمعي ، وأنت لا تعرفين أية جنة فيحاء كنت محيطك بها .. لقد كانت جنة الفردوس في فؤادي ، وكنت من حولك زارعها ، وبأذن عيادها وأزارها .. ولعلك لم تحبيني ، ولا اختلج الحب لي في جوانحك ، ولكن ما شأن هذا وقيمه ؟ لقد كان

نقد الكتب

محمد الرسالة والرسول

تأليف الدكتور نظمي لوقا - ١٩١ صفحة من القطع المتوسط
بقلم الأستاذ إبراهيم الأبياري

ما التقى الناس مذ وعوا على شيء التقاءهم على دين ، تفرقهم الأوطان وتجمع بينهم الأديان ، وتدخل عليهم الأديان الوطن الواحد فإذا هم لدينهم ثم لوطنهم ، يهجرون الوطن للدين ولا يهجرون الدين للوطن .

إذ التقاء الناس في الوطن الواحد هو لتلك المنافع المادية التي يبتدئون منها وجودهم . والتقاءهم على دين هو لإنعاش أرواحهم والارتقاء بآدميتهم أن تهون هوان الحيوانية .

ومن هنا كان الخلاف بين الماديين والروحانيين . وما نستطيع أن نهم الماديين بالتجرد من قوانين تضرب إلى الروحانية بسبب تحمى لم مجتمعهم من الفوضى والعبث ، ولكنها أسباب لا تبلغ مبلغ العقيدة الدينية تغلغل في النفس وثباتاً . كما لا نستطيع أن نهم الروحانيين بأنهم يغفلون وجودهم المادي ولكنهم ذاكروه على أنه سبب لا غاية .

والأديان بقوتها هذه التي كتبت لها في الأنفس ، ضمان لاستقامة أمور الناس في الحياة ، والداعي المنجذب الذي لا تُردّ دعوته .

والروحانيون حين سكنوا إلى الأديان سكنوا إلى ما معها من جزاء على السيئة ، وجزاء على الحسنة ، فسعوا في دنياهم راغبين عن تلك مدفوعين إلى هذه . ولن

يُظَلَّ البشرية "قانون" مهما بلغ عنقه وبسطه بضمن للمجتمع الحياة الرخيصة الهائلة مثل القوانين الدينية . وفرق بين قانون ديني يفرض تخوفه وترغيبه على النفوس تتمثله في جهرها وسرها ، وقانون دنيوي لا تتمثله النفوس إلا في جهرها .

والنفوس البشرية مجذوبة إلى الدين بطبيعتها تُطَوَّفُ ما تُطَوَّفُ ثم تأوى إليه ، وهي إن خرجت على تلك الطبيعة والقطرة حيناً ، ردتها التجربة بعد حين - بطول أو يقصر - إلى الدين .

وهذه الفطرة الدينية مغلوطة على أمرها في نفوس الناس يملك الشهوات الدنيوية الجامحة . لهذا جاءت وظيفة الماديين من الرسل يوقظون في النفوس فطرتهم ليردوا عنهم غائل شهواتهم ، وعلى هذا اتفقت كلمتهم رسولا بعد رسول يدعون لشيء واحد وكلمة واحدة .

وحيث تجتمع أمة على رسول فقد اجتمعت إليه بعد زيغ واضطراب ، تحس في ظل دعوته الهدأة عقب هذا المطاف القاسي المضني ، والإخلاص إلى ما يدعو إليه .

وحيث يدخل هذا الدين إلى نفوس الناس يدخل معه شيء آخر ، هو الحفاظ له والحماية من أجله ، يجرها إلى ذلك خوفها من دخول تجربة جديدة قد تجر عليها متاعب جديدة . ومن هنا جاء تعثر البشرية أمام الجسد من الرسائل ، لا يأتى إليها هؤلاء الوجولون بالا ولا يفتحون لها أذنا .

الناقصة فيقفها عند ما ترى ولا يُبيح لها أن تفكر في غيره .

ولقد أوديت الرسائل أكثر ما أوديت بهاتين الحصلتين ، لم يقو على التغلب عليهما إلا ذوو النفوس القوية وذوو الرأي المتلقى غير الجامد ، فكان من هؤلاء الأبطال الأولون الذين استجابوا لموسى ، ثم استجابوا لعيسى ، ثم استجابوا لمحمد . وما فعلوها مزيّنين على أنفسهم ولا مغلوبين ، ولكنهم كانوا الصفوة المتدنية التي خلصت نفوسها للتدين وأمنت به كلاً لا يتجزأ .

والأديان وإن اتدمس عليها في تاريخها الطويل ، الزائف والباطل ، فقد سجل هذا التاريخ غلبتها على هذا الزائف وذاك الباطل ، وبقاها هي سليمة قوية معه ، فعاثت هي ومات هذا الزيف ، إذ النفوس على الرغم من حُبها الفطري للدين ، لا تكتبه إليه إلا أجبات ، فهي على هذا الحب الفطري متوثقة للحق مخافة للزيف . وهذا هو السر في بقاء الأديان وزوال ما ظهر إلى جانبها باسمها زائفاً . وهكذا بقيت الموسوية ديناً لا يضره شيء ، ولكن يضير أهله أنهم لم يعضوا في سلم التدرج ، وبقيت العيسوية ديناً لا يضره شيء ، ولكن يضير أهله أنهم لم يعضوا في سلم التدرج ، وتعيش الحمديدية ديناً لا يضره شيء ، ولكن يضير المتخلفين عنه من الموسويين والعيسويين أنهم لم يجتمعوا عليه ، لتصل الرسالة الدينية إلى غايها المنشودة ويبلغ الكتاب أجله .

• • •

في هذا الغرض التبيل آلف الدكتور «نظمي لوقا» كتابه « محمد الرسالة والرسول » . وقد قرأت للدكتور «نظمي» جملة من كتب وضعها قبل هذا الكتاب ، فقرأت له فيها كتب الرأي الإنساني المتدين ، يجيء خلال ما يكتب وإن لم يقصد إليه ، يغلبه هذا الرأي

ومن أجل هذا تخلفت في المجتمع تلك الأهم من الناس لا تنهض نفوسها إلى تلقى تلك الهضات للملكة . وكادت الأديان التي جاءت لرحمة الإنسانية تنقلب شراً عليها .

ولو ذكرت الموسوية ما خلفت وراءها من رسائل ومن تخلف مع تلك الرسائل ، لم تكفر بالعيسوية . ولو ذكرت العيسوية ما خلفت هي الأخرى من رسائل أقربها إليها الموسوية ، ما ترددت هي الأخرى في الإيمان بالحمديدية .

وما أحجم الموسويون عن الإيمان بالعيسوية إلا بما أحجم به العيسويون عن الإيمان بالحمديدية ، فالأمر بين المتدينين إما أن يكون إيماناً بالرسالة السبوية ، وإيماناً بتكررها ، إيماناً لا يصحبه هذا الرجل المتعبد والتعصب الملبط ، فلن يكون منهم هذا التخلف ، وإما أن يكون إيماناً بشيء وكفراً بشيء ، دون مرور ، وهذا ما نحب لم غيره لتتضمن للفكرة الدينية التي يعيشون لها معناها الحق وغرضها المقصود . وما كان موسى برسالة إلا بدءاً على الذين لا يؤمنون بتجدد الرسائل ، ثم ما كان عيسى برسالة إلا بدءاً على الذين جمدوا عن أن يسايروا هذا الرق الديني . وكذلك لم يكن محمد برسالة إلا بدءاً على الذين رغبوا عن الخير الذي أراده الله للبشرية في تلقى هذا التطور الديني .

وما نطلب إلى الناس التسهيل فيلقون الدعاة أغراً لا يفرقون بين الحق والزيف ، وإيماناً نطلب إليهم أن يكونوا واعين ، وأن يكونوا إلى جانب هذا الوحي الكامل متجردين عن خصلتين :

- ١ - هذا الرجل الذي يسكن نفوسهم فيملؤها عليهم ، غير محسّن له فيصدم عن خير كثير .
- ٢ - ثم هذا التعصب الذي هو داء الإنسانية

ولا من خلقها ، ثم لقد حمل بعضها التواتر لم يردّها زمن ولا أنكرها جيل ، وإن الحجّة التي لزمّت آباءنا فلم يُنكروها لا نستطيع أن نتحلل منها بحجة أنها لم تقع لنا ، اللهم إلا إذا كان لنا معها رأى ينقض على الآباء ما أخذوا به .

• • •

ثم لقد كان المؤلف موفقاً جد التوفيق في تلك القصول الثلاثة التي كتبها عن الموسوية والعيسوية والمحمدية ، يُحلّل فيها الحكم في تجدد الرسالات وتتابع الرسل . فلقد جعل الموسوية دين شعب ، والعيسوية دين قلب ، والمحمدية دين البشر . وهذا لون من ألوان الاجتهاد تملّيه طبيعة تلك الديانات وما خصها الله به ، وللمتكلمين في هذا آراء كثيرة ، هي وإن أنست بالزيد في التدليل إلا أنها لا تخرج في جملة ما أوجزه السيد المؤلف .

ولقد مضى المؤلف يُزِد حاجة البشر إلى هذا الدين الجديد انتهى الحمدية ، ويسوق ما حمّله من معانٍ مكتملة ، فتكلم عن « الله » الإله الواحد بين الموسوية والعيسوية والمحمدية ، مستشهداً بالكثرة من الآيات والنصوص هنا وهناك .

ثم تكلم عن « الإنسان » في ظل هذه الأديان الثلاثة أيضاً ، وفرق بينه إنساناً مشلولاً عما يفعل وبينه مأخوذاً بوزر غيره ، ومضى يناقش كرامة الإنسان والإنسانية في إسباب ، وما نال الإنسان هنا وما حرّمه هناك .

ثم بحث المؤلف بعرض رأيه في النبوة وكيف تجرّدت عن التأليه في الديانة المحمدية ، واتّسمت بهذا التأليه في بعض الديانات الأخرى . ولقد جعل من هذا برهانه على أن هذه الديانة المحمدية كانت خاتمة الديانات ، وأن البشرية لم تعد بعدها في حاجة إلى تكرار الرسالات . فهي قد أوقفت البشرية على

فيضفى على أسلوبه روح المتدين بمعناه الحق ، الذي قد تخفف من خصائص الوجل والتعصب ، ويردّه بطلاً من الأبطال الأولين الذين تلقوا تجدد الرسالات بالقلب الشجاع والرأى المتقبل .

ولعل نشأته التي أشار إليها في بابه الأول من كتابه هذا « صبي في المسجد » ووصلته المتصلة بالمحمدية هي التي أزكت في نفسه هذا الروح .

وكم من صلوات مثلها تناح لأمثاله فلا تبلغ بهم ما بلغت به . ولكن فرق بين نفس ونفس ، فرق بين نفس خلصت من الوجل والتعصب فنظرت إلى ما حيطاً نظرة جريئة مفكرة فانتضعت به ، ونفس قد غلبها الوجل والتعصب فنظرت إلى ما حيطاً نظرة ملؤها الوجل والتعصب فلم تُفِد منه شيئاً .

• • •

ولقد ناقش الدكتور المؤلف رسالة « محمد » في باب من كتابه سماه « الآية الكبرى » فأطرح جانباً الوحي والمُعجزة ، إذ أولها في رأيه عقل المصدقين . وثانيتهما عنده لا تلزم إلا من رآها ، وقد جعل برهان الديانات ، فيما جاءت به صدقها الباقي على الزمن لم يحسنه زيف .

وما أحب للسيد المؤلف أن يتخلل في يسر عن حجتين لا تُدفعان ، فهؤلاء الأنبياء الذين صدقوا الناس فيما بلغوهم . ألا تصدق كلمتهم فيما بلغوا عن أنفسهم من أن ما نطقوا به وحيٌ يوحى ، وإن لم يحجّ هذا على ألسن بعضهم صريحاً ، فكُنْهم التي خلقوها كلها تلقى عن الله ، وهل التلقى إلا هذا الوحي الذي لا يُريد السيد المؤلف أن يقيم له وزنه ؟

ثم ما بال السيد المؤلف لا يريد أن يحتمى بالمعجزات دليلاً ، ولقد وقع منها ما وقع وحملته الكتب السماوية التي لا يأتيها الباطل من بين يديها

الأمم من قبلهم ، وبأنى إلا أن يكون عبداً من عباد الله .
ولو كان لغير الله يدعو لدعا أول ما دعا لنفسه .

• • •

هذا هو الكتاب الذى ألقه زميل موطن متلين لم تمتعه مسيحيتيه أن يقول ، لأنه لم يَرزق هذا الرجل المانع والتعصب الحائل .

وما أحوج الناس كافة من مختلف الديانات إلى نظرة سمحة حديثة مفكرة كنظريته ، ليجمعوا قلوب العالم على ما أوردت الرسائل أن تجمعهم عليه ، فتستقيم للناس حياة خير من حياتهم التى يعيشون .
لم تبق قضية الأديان قضية حق وباطل ، فقد استقامت براهينها كلها مسوية وعيسوية ومحمدية ، ولعلها بقيت قضية وجعل وتعصب ، لم يملك أصحابها شيئاً من شجاعة وشيئاً من رأى ليقولوا الكلمة المريحة المطمئنة الخامسة ، كما قالها آباؤهم من قبل عن شجاعة وحرية ورأى واختيار . وليدفعوا عن دين الله على الأرض ما يراجه له من ضرر ، ويدبر من كيد .

القسطاس المستقيم

لغزالى - تحقيق الأستاذ ميكتور شلحت

المطبعة الكاثوليكية - بيروت - ١٩٥٩ - ١٠٢ صليحة [٢٩١ مقدمة]
بقلم : الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى

هذه طبعة جديدة لهذا الكتاب الهام من تأليف حجة الإسلام الغزالى . رجع فيها المحقق إلى نسخة مطبوعة في القاهرة سنة ١٩٠٠ ، وإلى مخطوطتين جديدتين . ولم يرجع إلى الطبعة الموجودة في المجموع المطبوع في مصر سنة ١٩٣٤ (لا سنة ١٩٣٦ كما ذكر المحقق) بعنوان « الجواهر الغوالي من رسائل الإمام حجة الإسلام الغزالى » لأنها كما يقول : « يظهر أنها انقلبت عن طبعة ١٩٠٠ » ، وقد زيد عليها أسطحة مطبوعة جديدة .

أرجلها ، وأقامت لها أمر دينها وعدتها مسئولة عنه ، لا واسطة بينها وبين خالقها من أرباب وأنصاف أرباب ، ولما عقولها الهادية المعينة تفكر بها في ضوء ما جاءها به الرسول ، ليست في حاجة مع هذا الاستقلال الفكرى إلى أن تستلهم أمورها في كل ما يحزبها إلى من يقيمون أنفسهم عليها وسطاء بينها وبين الله .

بهذا نُختمت الرسائل ، وبهذا كان محمد خاتم الرسل .

وعلى هذا النحو من الاجتهاد في البرهان والتدليل مضى الدكتور المؤلف يتكلم عن مركز المرأة في الإسلام والزواج . صريحاً جريئاً في تأييد هذا التفاضل الهين ، الماحوظ فيه المصلحة بين الرجل والمرأة ، مناقشاً بعد ذلك تعدد الزوجات عند المسلمين عارضاً لقيودها ، موازنناً بين هذا اللون من الزواج وغيره ، متناولاً الطبيعة البشرية فيها من غريزة جاهشة وروح كائنة ، غشبية بعد هذا كله إلى أنه نظام تعليم الطبيعة السمحة مشروطاً بشروطه ، وهو بهذا استجابة لفضرة البشرية التى جاء الإسلام لا ليقاومها فيكبت فيها رغباتها ويفسد عليها حياتها ، بل ليقومها فينظم لها رغباتها ويوصلح لها حياتها .

• • •

وآخر ما ساق المؤلف تلك الفصول الثلاثة الأخيرة التى أثبت فيها لرسول المسلمين :

١ - شجاعته وإحماله الأذى في أداء رسالته ، وما يحمل مثلها إلا الصادقون المكلفون .

٢ - ونزوه عن الادعاء ، لا ينتحل لنفسه صفة أو حقاً ليس للناس . يذكر ذلك في القرآن بلسانه . ولو كان هو الذى اصطلحه لرفع فيه من قدره .

٣ - وتواضعه - بأنى على الناس أن يطروه إطراره

والمقصود أن الغزالي استخرج أصول الموازين .
وردّها إلى ما هو معروف في المنطق .

٤ - في صفحة ٧٢ : « اسمع الآن ، يا مسكين ،
شرح ميزان وفائلك ، فإنك بعد في غلوائك » .

ولست أدري لقراءة بعد بالضمّة وجهاً في اللغة .
أريد أن يقول بعيد في غلوائك ؟ فإذا كان كذلك
لزم تصحيح اللفظة على هذا النحو . والأوّل أن
ترك ثلاثية ، وأن تقرأ « بعد » ، أي أنك لا تزال
بعد في غلوائك .

٥ - في صفحة ٨٥ : « وهذه عطية فطرية ،
وغريزة جبليّة » . كذا يفتح الجيم ، فتكون نسبة إلى
الجبيل ، وصوابها جبليّة « نسبة إلى الجبيلة » ، أي
لفطرة والغريزة .

هذه هي الأخطاء المطبعية التي وقعت من
الشكل .

أما الأخطاء في قراءة النص ، وتحقيق بعض
الألفاظ . فلنا عليها الملاحظات التالية :

١ - لفظة « تجريبية » وودت في أكثر من صفحة
من الرسالة ، يشير فيها الغزالي إلى المقدمات
التجريبية المستمدة من التجربة ، وهي المعروفة في
كتب المنطق باسم الخبرات ، مثل أن السقمونيا
مسبل للصفراد . وهذا اصطلاح متداول ، وقد
صححه الشيخ محمد عبده في كتاب « البصائر
النصيرية » على هذا النحو ، والاصطلاح معروف
مستعمل . ولكن الحق أثبت اللفظة « تجريبية » ،
وسار على ذلك في جميع الكتاب وفي جميع
المواضع وهي كثيرة ، فلنذكر منها الموضع الأول في
صفحة ٤٤ « أعلمك ذلك علماً ضرورياً يحصل من مقدمتين ،
إدماها تجريبية ، والأخرى حية » . ويسلو أنه ينسب

ونحن نرحب بهذه الطبعة الجديدة ، التي بذل
الحق أقصى جهده في أن تخرج نموذجاً صافياً
للتخريج ، خالياً من الأخطاء المطبعية وغيرها .
ولكن ما كل ما يتعنى المرء يدركه ، كما يقول
الشاعر .. إذ وقعت بعض أخطاء مطبعية ، نحب أن
ننبّه إليها ، نظراً للطبعة الأنيقة التي صدرت فيها هذه
الرسالة .

ونسوق في ابتداء هذا التعليق ملاحظة عامة
هي : أن الحقّ تجنب ما أمكنه لذلك سبيلاً ، الشكل ،
حتى لا يقع في أخطاء مطبعية . ومع ذلك في الشكل
اليسير الذي وضعه على بعض الألفاظ وقعت تحريفات
منها :

١ - في صفحة ٤١ « ولو رزق سعادة مذهب
التعليم ، لتعلّم أولاً الجدال من القرآن حيث قال تعالى :
« ادع إلى سبيل ربك بالحنكة والمعطة الحسنة » .
وجادهم بالتي هي أحسن » وعلم أن الله يدعو إلى الله
بالحنكة قوم ، وبالموعظة قوم ، وبالمجادلة قوم » .

والشاهد في اللفظة التي وضعنا تحتها خطأ . فهي
إمّا أن تكون (عليم) ، أي أن المخاطب الذي يوجه
إليه الغزالي الرسالة لو رزق سعادة مذهب التعليم .
نعلم ، لأن المقام ليس مقام تعليم . بل مقام معرفة .
وإمّا أن تصحح فتكون (وتعلّم) عطفاً على
« لتعلّم أولاً الجدال ... » والقراءة الأولى أقرب .

٢ - في صفحة ٤٨ « وقل رب زدني علماً »
الآية من سورة طه . وتشديد اللام خطأ مطبعي
ظاهر .

٣ - في صفحة ٦٧ « وأنا أصل الموازين فقد
سقت إلى استخراجها .. »

ونحسب أن المقصود « أصل » بالهزة لا بالمدّة ،
لأن أصل الموازين ، تدل على أكثرها أصالة .

مع أن المحقق لم يشر إلى هذا الخلاف .

والعبارة هي : « وعواصم هم أهل الذكاء والبصيرة » .

وقد يمكن تصحيح النص الوارد في الكتاب على النحو الآتي ، إذا كان قد اعتمد على مخطوطة جديدة :
« وعواصم هم أهل البصيرة وخوارق الذكاء » . وخوارق قرية الرسم من خواص .

٤ - في صفحة ٩٣ : « وأنا أريدك على هذا - أو أمنت ترك التقليد - تعلم غرائب العلوم وأسرار القرآن . واستخرج لك منه مباحث العلوم كلها .. » .

لفظة « واستخرج » غير مهمة . فإذا همزها فقال « واستخرج » استقام المعنى . بشرط أن نقطة الوقف قبلها تقلب إلى شولة .

وفي الطبعة المصرية « واستخرج لك منه ... » وهي قراءة أخرى .

٥ - في صفحة ٩٥ : « وأنا أرفه سمكك ولسانك عن حكاية مثل هذا الكلام . وأزهدك عنه ، فضلا عن الجواب عنه . »
« أرفه » هنا تقلب المعنى ، لأن المقصود التزيه بالابتعاد عن ذكر هذا الكلام حتى لا ينطق به الغزالي ولا يسمعه المخاطب . والتزيه يحمل معنى الإقبال على ذكر الكلام لا الابتعاد عنه .

وفي الطبعة المصرية : « وأنا أرفه سمكك ولسانك عن حكاية مثل هذا الكلام ، فضلا عن الجواب عنه . » . وإلهة هنا أصح .

• • •

وبعد ، فهذه هنأت مطبعية كنا نود أن نراها منها الطبعة الجديدة ، ونرجو أن يتداركها المحقق في الطبعة الثانية .

المصدر إلى تجربة ، ولكن اصطلاح أهل الصناعة ، لفنى صناعة المنطق ، جرى على غير ذلك . والمناطقه ينسبون إلى التجريب ، لا إلى التجربة ، لأن التجريب فيه قصد وفعل وملاحظة ، والتجربة تحصل للمرء دون قصد .

٢ - هناك آيات كثيرة أسقط المحقق منها بعض الألفاظ ، ووضع بدلا منها نقطا ، ثم أكمل الآية . ولم يوضح السبب في ذلك . مع أن المعروف في أصول التحقيق أننا إذا صادفنا عبارة مشهورة معروفة ، مثل آية قرآنية ، أسقط منها الناسخ لفظة أو لفظتين سهواً دون شك ، أكملنا الآية دون حاجة إلى إثبات ذلك أو الإشارة إليه ، خاصة وأن الطبعة المصرية تثبت الآيات كاملة .

١ - في صفحة ٧٢ : « وما أرسلنا (....) من رسول ولا نبى إلا إذا أتى بأشياء من عند ربك » .
والآية بنهاية « وما أرسلنا من قبلك من رسول .. » إلى آخر الآية .

ب - في صفحة ٨٤ : « لا يزالون مختلفين (...) وللك خلقهم » . (سورة حيد). وتام الآية « لا يزالون مختلفين إلا من رحم ربك ولذلك خلقهم » .

ج - وفي صفحة ٨٤ : « لقد (....) أنزلنا مهم الكتاب والميزان ليقوم الناس بالقسط وأنزلنا الحديد . سورة الحديد . ونمامها « لقد أرسلنا رسلكنا وأنزلنا معهم .. » الآية .

٣ - في صفحة ٨٥ : « قلت : الناس ثلاثة أصناف : عوام ، هم أهل السلامة ، وهم إليه أهل الجنة . وعواصم ، وهم أهل البصيرة وعواصم الذكاء . ويؤلف بينهم طائفة هم أهل الجدل والشغب » .

وعبارة « وعواصم هم أهل البصيرة وعواصم الذكاء » . فيها اضطراب ، وقد رجعنا إلى الطبعة المصرية فوجدنا أن عبارتها أكثر استقامة ، وأدل على المعنى ،

الحياة الثقافية في شهر

يتميز : بدقة الأداء ورقته ، والعناية برسوم الأشخاص والواقعية الواضحة في الأعمال والحركات ، واندماج شخصيات صورته في أعماله أصدق اندماج .

ومما يتميز به كذلك هذا الفنان أن الموضوعات التي جعلها مادة لوحاته لم تكن مألوفة في أيامه ، ومن ثم أخذ يفيض عليها من الألوان التي تفرّدت بها عبقريته ما منحها الخلود ، واسجل اسمه في سجل الخالدين من رجال الفن ، حتى أن كثيراً من الفنانين الذين ظهروا بعده كانوا يعدّون إلى تقليد توقيعه فيما يصورون من لوحات ليضمّنوا لها الإقبال عليها . كما كان تلاميذه يقتسمون من موضوعات رسومه ، و يقتدون بتعاليمه .

<http://ArtArchiveBeta.Baahrit.com>

وهذا الكتاب الذي وضعه الدكتور محمد مصطفى بالألمانية ، ثم نُقل إلى الإنجليزية ، وترجمه عنها إلى العربية الأستاذ أحمد محمد عيسى يضم اثني عشرة صورة لهذا الفنان الكبير اختارها المؤلف من بعض المجموعات الفنية الموجودة بالقاهرة ، ثم تناول الكلام على كل لوحة من هذه اللوحات ، ومن بينها ست عمل توقيع « بهزاد » الصحيح .

ويطيب لنا أن نذكر هنا أن من مقابر دور التحف عدنا وجود طائفة غير قليلة من رسوم « بهزاد » ، وأن دار الكتب المصرية بالقاهرة تحتفظ بأروع ما صور هذا الفنان ، وهو مخطوط « بستان » للشاعر الفارسي

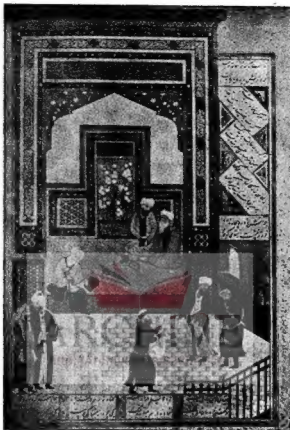
بهزاد الفنان الفارسي

أصدرت وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالإقليم الجنوبي الطبعة العربية من كتاب « بهزاد » الذي كان الدكتور محمد مصطفى مدير متحف الفن الإسلامي قد وضعه بالألمانية ، وتناول فيه دراسة أعمال « كمال الدين بهزاد » الفنان الفارسي الذي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي في مدينة « هرة » من أعمال خراسان ، وكانت مركزاً ممتازاً للفنون ، عندما اتخذها السلطان « شاه رخ » عاصمة للدولة التيمورية ، ثم أنشأ فيها ابنه معهداً لفنون الكتاب .

وكانت أعمال هذا الفنان قد استرعت أنظار الشاه إسماعيل الصفوي فاستدعاه إلى « تبريز » عاصمة ملكه . حيث تولى بهزاد بعد ذلك إدارة مكتبة القصر — وقد كانت وثيقة الصلة بمعهد فنون الكتاب — فأشرف على جميع الفنون المتصلة بهذا الضرب من الفن : فن الكتاب .

وكان من حرص الشاه على حياة فنانة « بهزاد » حرصه على أمن ما في مملكته ، أن أخفاه حين خرج لمحاربة الأتراك محافظة على حياته . حتى إذا عاد من حومة القتال سأل عن فنانة ليطمئن على سلامته .

ويعتبر الدارسون للأعمال الفنية الفنان « بهزاد » أستاذاً مجدداً في ميدان التصوير ، كما يعتبرونه مبتدع أسلوب جديد في هذا الفن ، وأن هذا الأسلوب



منظر في مسجد تتجلى في مبانيه دقة الممارسة

جانب ما تضم متاحف مصر من لوحات هذا الفنان - إطاراً جميلاً هذه اللوحات ودعاية طيبة للروح الفنية التي تنشر جناحها على كل ما هو جميل ورائع من فنون العالم كافة .

وكانت بدأ جميلة من تلك الوزارة أن ضمنت لهذا الإطار الجميل كل وسائل الإخراج الفني .

فقد طبعت الطبعة العربية في ألمانيا بعد أن تم جمع المتن في مطبعة دار الكتب بالقاهرة ، وطُبع في مطبعة « ك. بلسر » في « ستوتجارت » . أما اللوحات

« سعدى الشيرازي » ، وفيه ستُّ صور ، وقَّع على الصور الأربع الأخيرة منها بعبارة « عمل العبد بهزاد » . كما أن بين الصور التي نشرها الدكتور محمد مصطفى في كتابه صوراً منسوبة إلى تلاميذ « بهزاد » . وقيمها الفنية قائمة على إبرازها أثر هذا الفنان في تلاميذه .

• • •

ولقد أحسنت وزارة الثقافة حين أخرجت هذا الكتاب في الروعة الفنية التي خرج بها ليكون - إلى

فتصافح الذكرى خاطره ، وتصافح الصورة ناظره .
ثم تكون هذه المجموعات أكبر دعابة للفن المصري
على أوسع نطاق .

كذلك نأمل أن تنشر الوزارة مجموعة أخرى في
في إخراج جميل ، وهذه ستكون أقل نفقة من تلك ،
لأنها ستشتر بدون الألوان والأصباغ وتضم صوراً لروائع
فن النحت الحديث .
وعندنا طائفة ممتازة من الفنانين بلغت آثارهم حد
الروعة ، أمثال : عبد القادر رزق وأحمد عثمان
ومصطفى متولي ومصطفى نجيب وجمال السجيني وأنور
عبد المولى وغيرهم ممن لا نحضرنا أسماءهم الآن .

وعتلى هذه المجموعات بحسب الفنان تقدير الدولة
لآثاره ، وتقضى المكتبة العربية في ناحية الفن بروائع
ممتازة .

الفنون الشعبية

بعثات للتخصص فيها

ما تزال وزارة الثقافة والإرشاد في الإقليم الجنوبي
تفسح الخطى في سبيل دعم الدراسات الخاصة بالفنون ،
وتقوية القواعد التي أرساها في هذا اللون من الدراسات ،
ورفع البنيان الذي أقامته على أسس علمية صحيحة ،
وتكوين جيل جديد من الباحثين المدربين على طرائق
جمع نماذج الفنون الشعبية وتصنيفها وتحليلها .
ومن بين هذا الغاية التي تسبدها والتي يشغنها
برنامجها الذي أعدته للسنوات الخمس لإيفاد بعثات
للتخصص تكون نواة لهذا الجيل الذي تعمل الوزارة
على تكوينه .

ومن بين هذه البعثات ثلاث ستوفد إلى جامعات
استكهولم وأدنبرو ومعهد إنديانا بأمريكا . للتخصص
في الفولكلور .

الملونة فقد طبعت عند « كارل فرنر » في ستوتجارت
أيضاً . وقام بنشر الكتاب « فولدمار كلاين » في
« بادن بادن » .

تحف الفن الحديث

ونحن إذ نذكر هنا بالتقدير والإعجاب ماثرة
وزارة الثقافة حين نشرت على الناس مجموعة من صور
الفنان الفارسي « بهزاد » في الروعة الفنية التي تجلّت
في هذا الكتاب ، نأمل أن تولى هذه الوزارة التحف
النفسية التي أبدعتها ريشة فنانينا الكبار أمثال :
أحمد صبرى وراغب عياد وحامد سعيد وصلاح طاهر
ويوسف كامل وغيرهم وغيرهم ممن لاتعهم الذاكرة الآن ،
وهم الذين أثروا الفن عندنا بالروائع الخالدة ، فتخرج
الوزارة هذه التحف في مجموعة أو مجموعات تطبع
فيها الصور بألوانها التي أبدعها بها هؤلاء الفنانين ، كما
أخرجت مجموعة « بهزاد » .

والوزارة حين تنشر مثل هذه المجموعة تؤدي
إلى الفن أجمل ما يستحق من تقدير ورعاية . فلا
يكفى الفنان أن يقيم معرضاً يشهده عشرات من الناس
يقبّلون على مشاهدة ما يعرض ثم يخرجون ، وهم
لا يملكون مما شاهدوا إلا ذكرى عذبة رقيقة تصافح
خواطرهم بين حين وحين . ثم تأخذ طريقها إلى عالم
النسيان .

ونحن نعرف جميعاً أن إمكانيات الفنانين لاتساعدهم
على إخراج مجموعات كهذه مطبوعة أجل طباعة ، يكاد
يحسبها الرأى أصلاً .

كما أن إمكانيات دور النشر عندنا في هذه الناحية
لاتنشر جنتاحها على هذا اللون من ألوان النشر . وتنفق
عليه في غير ضن ولا تقتر .

ولا شك أن عجي الفنون الجميلة — وهم كثيرون —
يسارعون إلى اقتناء مثل هذه التحف مجموعة في كتاب
يعيد إلى من شاهد معارض تلك الصور ذكرياته العذبة

الأدبية والعلمية في الإقليم السوري ترى في الأمير مصطفى الشهابي وكيل المجمع دمشقى وعضو المجمع القاهري الذي يجمع بين العلم والأدب ، وهو واضع معجم الألفاظ النباتية ، خبر خلف لخير سلف .

• تجد مطابع دمشق في إعداد الكتب التي ينبغي أن تكون بين أيدي الطلاب في مفتتح العام الجديد ، كما يبدو النشاط لدى بعض دور النشر في إخراج آثار الأدباء ، ومن أفضل ما ظهر في هذا الموسم الأدبي كتاب «سواد في بياض» للأديبة المعروفة السيدة وداد سكاكيني ، ويدور موضوعه حول الأدب والفن والقيمة العربية ودراسات في النقد والمجتمع .

• نشط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بدمشق ، وهو فرع للمجلس الأعلى في القاهرة يضم لجنة صالحة من رجال الفكر والأدب والفنون التشكيلية ، وقد انتخب أعضاء لجنة النشر خلفاً لقررها المرحوم الأستاذ مردم بك ، الأمير مصطفى الشهابي أحد أعضائها ، وكان مقررها بالنيابة الدكتور زكي المحاسني المنقول إلى لجنة تخطيط التعليم العالي بوزارة التربية والتعليم المركزية .

• الإقليم السوري في هذا الشهر في عرس من أعراسه القروحة التي يطيب فيها السهر بين نافورات الماء وأنوار الكهرباء وفنون الزينات في معرض دمشق الدولي السادس ، سيدوم هذا المعرض شهراً ، وقد اشتركت فيه دول من الشرق والغرب ، وكان هذا المعرض من أسباب الإقبال الشديد على العاصمة الثانية للجمهورية العربية المتحدة .

وأولى هذه البعثات ستوفد للدراسة الانثروبولوجيا الثقافية ، وذلك لمدة عامين .

أما البعثة الثانية فييدان دراساتها هو الانثروجرافيسة الإقليمية ومدة الدراسة فيها أربعة أعوام .

والثالثة سيكون موضوع دراساتها الأدب الشعبي ، وتستغرق هذه الدراسة أربعة أعوام كذلك .

وستختار الوزارة أعضاء هذه البعثات من الحاصلين على الليسانس في الآداب .

دراسة اللهجات العربية

أنشئ بكلية الآداب في جامعة الاسكندرية معمل ، أطلق عليه اسم «معمل الصوتيات» ، يشرف عليه الدكتور أبو خاطره الشافعي الأستاذ بهذه الكلية .

وهذا المعمل يقوم بتسجيل اللهجات العربية في مختلف مواطنها ، ودراساتها علمية مقارنة .

وقد قام هذا المعمل - فيما يقوم به من دراسات في هذه الناحية العلمية - بتسجيل الأغاني والأقوال السائقة .

ومن بين التسجيلات التي أتمها تسجيل لإحدى حفلات «الزار» الذي كان ولا يزال يمثل لوناً من ألوان الحياة الاجتماعية في الشرق .

وقد نقل مركز الفنون الشعبية بوزارة الثقافة والإرشاد بالإقليم الجنوبي نسخة من هذا التسجيل ليضمها إلى مجموعة الفنون الشعبية .

أنباء ثقافية

• شغرت رئاسة المجمع العلمي العربي بدمشق بعد وفاة الأستاذ خليل مردم بك رئيسه السابق ، والأوساط